الدكتور علي البطل



الصُّورَة في الشِّعرِ العَرَبِيِّ

حَتى آخِر القَرن الثاني الهِجْري

دراسة في أصولها وتطوّرها

دار الأندلس

الصّورة في الشعر العربي

يحاول المؤلف في هذا البحث -في سبيل تأصيل منهج فني متميز في تحليل الشعر العربي- أن يكشف عن ارتباط هذا الشعر الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب إليها كثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها، وكان الدارسون يرون فيها -نتيجة لعدم الانتباه إلى أصولها الدينية والأسطورية- دليلاً على مادية الشعراء وخواء الجانب الروحي في حياتهم.

الثمن
١٨
ل.ل



الدكتور علي البطل

الصورة في الشعر العربي

حتى آخر القرن الثاني الهجري

دراسة
في
أصولها وتطورها

دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الثانية
١٤٠١هـ - ١٩٨١م

إهـــداء

إلى الذين يعرفون الطريق . .

والذين يحاولون السير فيه . .

أساتذتي . . . وتلاميذي .

وإلى الذين يعانون لصنع المستقبل . .

رفاق جيلي .

إلى الذين أحب . . الذين يعطون الحياة

ويشرقون وسط ركام الظلمة

إلى هؤلاء . . . أهدي هذا العمل

المؤلف



تمهيد

لفت نظري لدى إعداد دراستي لدرجة الماجستير في موضوع « الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب» أن الآداب العالمية إنما نشأت نشأة دينية من خلال الطقوس والشعائر التعبدية القديمة ، فما الأساطير إلا آداب الأمم البدائية مختلطة بتاريخها القومي ، ومعتقدها الديني وممارساتها في مواجهة حياة خشنة وطبيعة عاتية ، وفي محاولة للتحكم في ظواهرها بالسحر والصلاة في ذات الوقت . وعن هذه الأساطير تنبثق الملاحم ، التي يبرز فيها ، بوضوح ، جانبا الأدب والتاريخ وإن كان الجانب الديني الأسطوري يزاحم فيها أيضاً جانبي الأدب والتاريخ ولا يختفي أمامهما .

وعندما وجهني أستاذي - الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن - المشرف على هذه الدراسة ، إلى موضوع « الصورة الفنية في الشعر العربي » لأعده بحثاً لدرجة الدكتوراه ، وجدت نفسي أمام الأساطير - مرة أخرى - من جانبين : الأول ، أن تحديد الفترة الزمنية يبدأ بي من البدايات الأولى للشعر العربي ، حيث احتمال تأثير الجوانب الدينية الأسطورية - إن وجدت - على خيال الشعراء في تكوين صورهم ، قائم وقوي ، لأن هذه الجوانب تظل مسيطرة على الذهن البشري حتى بعد موت المراحل الأسطورية المبكرة في حياة الشعوب ، بزمن طويل . والثاني ، أن الدراسات النظرية الحديثة تربط ما بين الصورة - حتى عند تحديدها بالاستعارة فقط - وبين الأساطير ، بتأثير المباحث النفسية ، حتى أن بعض هذه الدراسات التي ترى في الصورة رمزاً أو رؤية حدسية تربط - في بعض مناهجها - بين الصور النمطية

المتكررة ، وهي كثيرة في الشعر العربي القديم ، وبين النماذج العليا Archetypes في الشعائر والأساطير .

ولقد أعلم أن هذا الاتجاه محفوف بالمزالق والصعوبات من كل جوانبه ، فهو نظرة جديدة في الشعر العربي ، والجديد دائماً محفوف بمزالق الحماس الانفعالي لدى أول بادرة تؤيده ، وبصعوبة الخلق على غير مثال سابق . وهو اتجاه جديد في دراسة تراث قديم استفاضت فيه الدراسات ، ومنحته قداسة اللغة نوعاً من تحريم المخالفة للمأثور . وهذه صعوبة يعانيها الباحث من نفسه أولاً ، قبل أن يتحسب لنظرة الآخرين ، الذين قد يفاجئهم هذا المنزع الجديد في النظر إلى موروثهم القديم ، وهي صعوبة تخفي في أثنائها مزلق الانحياز للموروث السلفي ، وإيثار السلامة بعدم المخالفة . وهذا الاتجاه تواجهه صعوبة تعدد مظان الحقائق وتشعب جوانب الدراسة ، بين الجانب النظري والجانب التاريخي والجانب التطبيقي ، مما يحمل في أثنائه خطر التشتت وعدم القدرة على استيفاء هذه الجوانب ، وإحكام ربطها بالمجرى العام للبحث ، ومزلق إيثار الدعة ، والميل إلى الاكتفاء بالقليل عن الكثير . ولكن تحري الحقيقة ـ الذي يجب أن يكون رائد البحث العلمي ـ يتكفل بضبط الخطوات ، بعيداً عن المزالق ، في طريق تذليل الصعوبات .

ويحاول هذا البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره . هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إليه الكثير من الصور ، التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها ، وكان الدارسون يرون فيها ـ نتيجة عدم الانتباه إلى أصولها الدينية والأسطورية ـ دليلاً على مادية الشعراء وخواء الجانب الروحي في حياتهم ، وساعد على شيوع هذه الرؤية هذا المصطلح المضلل الذي ينعت فترة ما قبل الإسلام بالجاهلية الجهلاء . لذلك يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات الدينية ، والممارسات الشعائرية القديمة ، التي كانت المنبع الأول لهذه الصور . ولا يستطيع البحث أن يزعم أنه يقول كلمة أخيرة ، بل على العكس ، فهو بداية رؤية جديدة من منطلق جديد في الدراسة ، يرجو أن يتابع الجيل الآتي من الباحثين استقصاء جوانبه ، واستيفاء فروعه بحثاً ودراسة .

لقد سبقت دراسات للصورة الفنية في الشعر العربي ، خالصة لها أو جامعة بينها وبين غيرها من جوانب العمل الأدبي ، تقترب أو تبتعد عن منطلقنا هذا ، منها الدراسة القيمة التي قام بها أستاذنا ، الأستاذ الدكتور عبد القادر القط في « الشعر الإسلامي والأموي » ، والتي أفرد فيها جانباً كبيراً من اهتمامه لدراسة الصورة الفنية في هذا الشعر ، من جانب تركيبها اللغوي والموسيقي من حيث شكلها الخارجي وعلاقاتها الداخلية . ومن جانب موضوعاتها في أحيان كثيرة . ومنها قضية الصورة الفنية التي يدرسها أستاذنا ، الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في كتابه « قضايا الشعر في النقد العربي » حيث يلمس علاقة اللغة والصورة الفنية في شعر ما قبل الإسلام وتأثير الخصائص اللغوية على البناء الفني للصورة ، إلا أن هذا المبحث لا يكوّن اهتماماً رئيسياً من مباحث الكتاب ، وإن كانت دراستنا هذه امتداداً وتطويراً له من بعض الوجوه . ومنها الدراسات التي قام بها أستاذنا ، الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف في كتبه : « الصورة الأدبية » الذي ينحو فيه منحى بلاغياً نظرياً ، و« دراسة الأدب العربي » ، و« قراءة ثانية لشعرنا القديم » ، ويميل فيهما إلى الدراسة التطبيقية ، حيث يقترب في تحليله بدرجة أو بأخرى من المنابع الأسطورية إلا أنه ينزع بها منزعاً نفسياً تشوبه الانطباعية ويحفل بالتجاوزات، كذلك دراسات الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ، والأستاذ الدكتور لطفي عبدالبديع . ولقد أفرد الدكتور جابر عصفور في دراسته « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » لموضوع الصورة الفنية إلا أن طبيعة هذه الدراسة قد فرضت عليه الاتجاه إلى التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة ، فحصرها في بلاغة التشبيه والمجاز ، ولم يلتفت إلى توسيع الاطار النظري للصورة ولا إلى الدراسة التطبيقية .

ولعل أقرب الدراسات إلى منهجنا هذا ، دراسة الدكتور نصرت عبدالرحمن : « الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث » ، التي اتجهت - في بعض أجزائها - إلى الربط بين الشعر والعقيدة السائدة قبل الإسلام ، ولكنه اعتمد على الأفكار الشائعة عن المعبودات المعروفة بالأصنام فقط ، وهو وإن تنبه إلى وجود حياة ميثولوجية وراء الصور الفنية إلا أنه لم يحاول الوصول إلى هذه الحياة ، فيلتوي بالصور إلى الرمز الذي يفسره تفسيراً انطباعياً لا يعتمد على أرض

الأساطير التي يشير إليها ، كما أنه في بحثه عن الأساطير يتجه أساساً إلى السماء ، صحيح ان ديانة العرب قبل الإسلام كانت ديانة كواكب في أساسها ، ولكن يجب أن ننتبه إلى أن المعبودات القديمة كانت تخلق على الأرض أولاً ثم ترفع إلى السماء . فقد عبدت المرأة والغزالة والنخلة ثم توحدت في اللات ـ الشمس ، وعبد الثور الوحشي ثم رفع باسم ود أو المقة فعبد به القمر . ولكن الدكتور نصرت يكتفي بالنظر إلى الكواكب وطرح أسئلة لا يجد الاجابة عنها ، وهذه نتيجة منطقية لمنهجه .

وعلى ضوء الدراسات السابقة في إيجابياتها الكثيرة ، وسلبياتها التي لا بد منها ـ طبيعة في الجهد الانساني ـ ، ولطول الفترة الزمنية التي يدرس هذا البحث انتاجها الشعري . كان لا بد أن نتجه في دراستنا اتجاهاً يتسم بخاصيتين : الأولى : أن اهتمام الدراسات السابقة بجانب الشكل في الصورة يفرض انصرافنا إلى جانب الموضوع في أحيان غالبة ، دون أن نغفل جانب البناء الفني ما وسعنا ذلك . والثانية : أن طول الزمن الذي حدد للدراسة يفرض أن نبحث الصورة في تطورها خلال الفترات المتعاقبة لذلك انصب اهتمامنا على بحث الأصل الديني للصورة أساساً ثم المضي معها متابعين تطورها الفني والتاريخي لنرى ما وصلت إليه ملامحها بتأثير التغيرات الحضارية المتتابعة للهجرة حتى قرب نهاية العصر العباسي الأول ، وبالتحديد حتى سنة مائتين . ولذلك اقتضت ضرورة المنهج أن نقسم البحث إلى أربعة أقسام :

القسم الأول : ويمثل الأساس النظري للبحث ، وهو من شقين يدرس أولهما مفهوم مصطلح الصورة الفنية ويحدد منطلق الدراسة التطبيقية ، ويبحث ثانيهما الأصول الدينية (والأسطورية) التي تستمد منها الصور الفنية في الشعر العربي جذورها .

والقسم الثاني : ويدرس صورة المرأة منذ بداية شكلها المثالي في العقيدة الدينية إلى ما وصل إليه هذا الشكل من تطور نحو الواقعية بتأثير التطورات الحضارية التي مر بها المجتمع العربي حتى نهاية فترة البحث .

والقسم الثالث : ويعالج صورة الحيوان التي تنبيء بأصول أسطورية

قديمة كالثور الوحشي وحمار الوحش والظليم والناقة والحصان ، وهي من المعبودات الأساسية القديمة ويكشف عن تحول هذه الصورة إلى قوالب فنية تقليدية ، ماتت قبل فترة العصر العباسي .

والقسم الرابع : ويدرس عدداً من الصور في شعر المدح والفخر والرثاء والهجاء والوصف مبيناً جذورها الأسطورية من خلال الشعر وما بقي من الممارسات الشعائرية في روايات الاخباريين التي لم تلفت الانتباه إلى دلالاتها الطقوسية . وكيف تأثرت هذه الصور بالفكر الحضاري والاجتماعي في الإسلام .

وإذا كان هناك من كلمة أخيرة أسوقها بين يدي البحث ، فهي الاقرار بالفضل لذويه ، فلكل من أعان بمشورة أو سدد رأياً أو أسهم بأية مساعدة أتقدم بكل الشكر وعميق التقدير .

القسم الأول

الصُّورَةُ الفَنِّيَّة

أ - المَفهُومُ النَّظَرِي للصّورَة

ب - الأصُولُ الأسطوريّة للصّورَة

١ ـ المَفهُومُ النَظَرِيّ للصّورَة

(١)

يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز . وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما : الصورة الذهنية ، والصورة باعتبارها رمزاً ، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث . وقبل أن نحدد المفهوم الذي سنأخذ به في دراستنا هذه يلزم أن نلم ببعض ملامح تطور هذا المصطلح عبر المنابع التي شاركت في تطويره كالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلوم الأدب ، حتى اتسع مفهومه الحديث ، وكثرت تعقيداته نتيجة لهذا التوسع ، واختلاف التأتي له بين الاتجاهات الفنية المختلفة ، والمناهج العلمية المتعددة ، وفي المراحل التاريخية المتعاقبة . لقد سقطت كلمة الصورة ـ بمعناها الفلسفي ـ إلى العرب مع الفلسفة اليونانية ، وبالذات الفلسفة الأرسطية . حيث دعم الفصل بين الصورة والهيولى [1] في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى

(١) راجع مفهوم الصورة والهيولى عند أرسطو في : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة فؤاد كامل وآخرين ص ٣٤ . فالصورة هي الشكل ، والهيولى هي المادة . فالمنضدة هيولاها الخشب والغراء ، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الخشب والغراء حتى ظهرا على هذا الشكل . ولو أن أرسطو يوجه الانتباه إلى أن هذا الفصل افتراضي ، لأن الصورة عنده « محايثة » أو « مباطنة » للهيولى لا تقوم إحداهما بدون الأخرى . إلاّ أن المتكلمين عمقوا الإحساس بهذا الفصل حتى صاروا أقرب إلى مفهوم الصورة المفارقة عند أفلاطون منهم إلى الصورة بمفهومها الأرسطي .

في تفسير القرآن الكريم [1] . وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر ، الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن . فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب ، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية ، تحت تأثير مثال « المنضدة » المشهور ، الذي ضربه أرسطو مثلاً للفرق بين الصورة والهيولي . فنجد في البلاغة كتاب « الصناعتين » للعسكري ، وفيه يقول : « الألفاظ أجساد والمعاني أرواح » . ويجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً ، وفي صناعة الشعر أن يجري المنظوم مجرى المنثور في سلاسته ، وسهولته ، واستوائه ، وقلة ضروراته [2] . وهكذا يكون المعنى هو المدار ، واللفظ صورة يخرج بها المعنى إلى وجود الفعل بعد وجود القوة . كما أنه لا فرق بين دور الكلمة في « المنظوم » ودورها في المنثور ، لأن الاهتمام بها أصلاً في كليهما يأتي بعد الاهتمام بالمعنى .

وعندما يؤخذ اللفظ في الشعر هذا المأخذ ، فيفصل بينه وبين معناه ، ويسوى بين دور اللفظ فيه ودوره في غيره من فنون القول ، ثم يتولد فصل آخر « بين المعنى والبعد الأستطيقي الذي يتأتى فيه ، عند قول البلاغيين بالمعاني الأول والمعاني الثواني » [3] . عندما يحدث ذلك نكون قد أوغلنا في تحطيم الحقيقة الشعرية ، بإغراقها في متاهات من المفهومات الذهنية المجردة ، وإجراء التعبير فيها مجرى القضايا التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلا الحدود والتعريفات المنطقية . وبهذا يقيم النظر العقلي عند البلاغيين الحدود بين لحظات الكلمة الحية.كما يعبر الدكتور لطفي عبد البديع بحق ـ مما يفضي إلى عقمها وتعطيلها عما لها من قدرة على أداء دورها الجمالي [4] ، وكان هذا أثراً سيئاً من آثار سيطرة المنطق الأرسطي على مباحث البلاغة

---

(1) راجع : الدكتور جابر عصفور في :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٨١ وما بعدها .

(2) أبو هلال العسكري : الصناعتين : ١٦٧ ، ١٧٣ .

(3) الدكتور لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب : ٣ : والمعاني الاول مدلولات التراكيب أما الثواني فهي الأغراض التي يصاغ لها الكلام ففي قولنا : هو أسد في صورة إنسان يكون المعنى الأول مفهوم هذا الكلام ، والثاني انه شجاع .

(4) نفسه : ٣٦ ـ ٣٧ . مضمون فكرة .

العربية ، كما كان لكتاب « الخطابة » أثر سيء آخر ، إذ انشغل البلاغيون بالاصطلاحات والتعبيرات البلاغية فيه عن الادراك العام للنظريات النقدية التي ضمنها أرسطو كتابه في « فن الشعر » ، الذي لم يستطع هؤلاء الافادة منه لسوء ترجمته من ناحية [١] ، وكونه يعالج ضروباً من الشعر لم يعرفها العرب هي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم [٢] .

ولقد جمع الفلاسفة العرب في شروحهم لأرسطو بين مصطلحين : أحدهما من كتابه في « فن الشعر » وهو : « المحاكاة » ، والثاني من كتابه في النفس هو : « الفنطاسيا » في مصطلح واحد هو « التخييل » [٣] وهو « حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها » ونتيجة لأن الفلاسفة قد عدوا التخييل نتاجاً لمستويات دنيا في نفس قائله ، واستغلالاً لمستويات دنيا في نفس متلقيه ، فقد عرّفه البلاغيون بأنه : إن يجعل الشاعر أو الخطيب اجتماع شيئين - في وصف ما - علة الحكم الذي يريد ، وإن لم يكن في المعقول ولا مقتضيات العقول . وهكذا يكون التخييل مرادفاً - في أكثر حالاته - للمغالطة كما تبدو في قول البحتري يفضل المشيب على الشباب :

---

(١) للاطلاع على سوء الترجمة راجع : كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ترجمة متى بن يونس ، تحقيق الدكتور شكري عياد . حيث يترجم « التراجيديا » بصناعة المديح ، و« الكوميديا » بصناعة الهجاء ، ويفهم « التمثيل » على أنه الجهاد أو الحرب ، كما يطلق نفس التسمية على الحوار والمسابقات . ويسمي « الجوقة » في المأساة بأنها « الصف الذي في الجحيم من هؤلاء المنافقين » « لأنه يفهم « الممثلين » على أنهم المراءون أو المنافقون . أما « الجوقة » في الملهاة فهم صفوف الرقاصين والدست بند من أهل الهجاء وليس في تنبيهنا على سوء الفهم والترجمة زراية عليهم ، لأنهم يترجمون أمثلة مما لا عهد لهم بممارسته من ضروب الفن . ولقد حدث ما يماثل هذا ، لمستشرق ايطالي « ترجم مقطعاً من قصيدة عربية تحكي عن سفرة ليلية في الصحراء على ظهر الإبل ، فجعله وصفاً لغارة بحرية على متن السفن » راجع كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي : ١٣ .

(٢) انظر : الدكتور محمد غنيمي هلال : المدخل للنقد الأدبي : ١٧٣ - ١٧٤ - ملخص فكرة .

(٣) لما جاء في هذه الفقرة راجع : دكتور جابر عصفور في « الصورة الفنية» ٢٢ ، ٢٧ ، ٨٣ . وفي تتبعه الدقيق لتطور هذا المصطلح بين الفلسفة والنقد الأدبي . كذلك راجع دراسة الدكتور شكري عياد على تحقيقه لترجمة متى بن يونس لفن الشعر ص ٢٥٧ .

وبياض البازي أصدق حسناً ـ إن تأملت ـ من سواد الغراب [١]

ولما كانت الصورة البلاغية نتاج هذا التخييل الذي أسيء الظن به ، ونتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة ، كانت الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمراً غير مرغوب فيه ، مما ترتب عليه تفضيل التشبيه على المجاز [٢] . ذلك لأنه يجمع بين حقيقتين ـ حسيتين في الغالب ـ والاهتمام بالاستعارة أكثر من غيرها من أنواع المجاز لأنهم عدوها تشبيهاً بشكل ما [٣] . لذلك حرصوا على حصرها في علاقة واحدة جامدة ، هي علاقة التشابه المنطقي [٤] .

ولم تكن اساءة الظن بملكة الخيال إلاّ وليدة فهم عام لدور الشعر ذاته ، فعلى الرغم من إعجابهم به ، إلاّ أن تصورهم لوظيفته لا ينبيء باحترام كبير ، إذ كانوا يعدونه صنعة من الصناعات ينبغي أن تخضع لقوانين العرض والطلب كأي سلعة أخرى ، فراحوا يقيدونه بقوانين صارمة تضمن للشاعر عدم كساد سلعته ، يقول صاحب « البرهان في علوم البيان » [١] : « وينبغي لمن كان قوله الشعر تكسباً لا تأدباً أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل مقصود بالشعر على مقدار فهمه ، فانه ربما قيل الشعر الجيد فيمن لا يفهمه فلا يحسن موقعه منه ، وربما قيل الشعر الداعر لهذه الطبقة فكثرت فائدة قائله لفهمهم اياه » ومن الواضح مجافاة هذا الفهم لروح الفن في الشعر ، ولا ينبغي أن يخدعنا تفريقه بين قول الشعر تكسباً وقوله تأدباً ، فهذه تفرقة نظرية ، أما عملياً فقد نظروا إلى الشعر على أنه مصدر كسب وحرفة أو صناعة ، كما تشيع تسميته في كتب البلاغيين القدماء . وليس هذا غريباً على نقد يربي الشعراء والكتاب ليكونوا خدماً في بلاط الملوك ،

---

(١) انظر: الدكتور محمد غنيمي هلال: المدخل للنقد الأدبي ٢٦٣ ، ٢٦٦ ملخص فكرة .

(٢) د . جابر عصفور : المرجع السابق ص ١٠ ملخص فكرة .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ١/ ١١٢ : « أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل » .

(٤) د . جابر عصفور : المرجع السابق ، الموضع نفسه .

هو الكتاب المعروف باسم « نقد النثر » المنسوب إلى قدامة بن جعفر . ص ١٠٤ .

ويرون البلاغة « مراعاة مقتضى الحال » حتى تطورت هذه العبارة إلى قانون غريب يأمر بالخطأ اللغوي ، ويرى اقامة الاعراب حماقة إذا صدر من البليغ أمام ملك لا يحسن الاعراب ، يقول صاحب البرهان أيضاً [1] : « وأما المواضع التي يجب أن يستعمل فيها اللحن ، ويتعمد له في أمثالها ، ويكون ذلك مما يوجبه الرأي ، فهو عند الرؤساء الذين يلحنون ، والملوك الذين لا يعربون » .

(١) نفسه ص ١٦٢ .

(٢)

ولم يقدر للخيال أن يستعيد احترامه إلاّ في رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات ، فهو إما في حالة كشف وفيض ، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض ، وهذه هي حالة الشعر الحقيقية . لذلك يحتل الخيال منزلة سامية عند ابن عربي ، فهو أعظم قوة خلقها الله [١] : « فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال ، وبه ظهرت القدرة الالهية والاقتدار الإلهي ، فهو أعظم شعائر الله على الله » . وهـذا فهـم جد متقـدم لدور الخيال يلتقـي مع فهـم الرومانسيين - كما سنرى - وهو يلتقي معهم ومع النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من عالم المحسوسات ثم يعيد تركيبها في صور جديدة ، يقول [٢] : « لأنه ما تولد ولا ظهـر عينـه إلاّ من الحس ، فكل تصرف يتصرفـه في المعدومـات والموجودات ، ومما له عين في الوجود أو لا عين له ، فانه يصوره في صورة محسوس له عين في الوجود ، أو يصوره بصورة ما لها عين في الوجود ، ولكن أجزاء هذه الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة ، لا يتمكن له أن يصورها إلاّ على هذا الحد » .

وعلى الرغم من أن موقف الشاعر يماز عن موقف الصـوفي من حيث تتجـه تجربة الشـاعر نحو إثراء الوجود الحسي ، بينما تتجه تجربة الصوفي إلى تحقيق الفناء في المطلق[٣] . إلاّ أن نظرة ابن عربي إلى الخيال كان يمكن لها أن تؤثر تأثيراً صـالحاً في

(١) نقلاً عن الدكتور محمود قاسم : الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ص ١ .

(٢) نفسه ٦

(٣) راجع تمييز الدكتور مصطفى ناصف بينهما في : الصورة الأدبية ص ٣٦ . والتوحيد بينهما عند دينيس هويـسـان : علم الجمال ص ٥١ . إذ ينظر إلى أثر العمل الفني في المتلقي حيث يوصله إلى حالة النرفانا Nervana أو الفناء في الجمال المطلق ، نتيجة مرور الشاعر بالحالة ذاتها عند الخلق الفني التي تتحول فيها الاستطيقا إلى صوفية . ومع ذلك فإن التمايز بينهما يظل قائماً في رأينا ذلك لان التجربة الفنية تنتج وجوداً يوازي الوجود المادي ويثريه ، بينما تكون التجربة الصوفية حالة فناء ينعدم فيها الوجود المادي من بدايتها إلى نهايتها .

تطوير ما كان لدى البلاغيين من نظرات جزئية محدودة إلى نظرية عامة في فن الشعر ، ولكن ذلك كان محتاجاً إلى ناقد مستنير ، وظروف أكثر ملاءمة ، من تلك التي كانت تمر بها دراسات البلاغيين المتأخرين التي وجهتهم نحو التلخيص ثم الشرح ثم الاختصار لكتب المتقدمين ، ونحو التفريعات والتشقيقات البديعية التي سادتها روح التقنين التعليمي [1] ، وهذا جهد ضائع . ونهاية طريق كان أولها ينبىء بها ، فان اعجاب العسكري وابن رشيق بحشد المشابهات السطحية في بيت واحد كهذا [2] :

وأسبلت لؤلؤاً ،من نرجس، وسقت وردا ، وعضت على العنّاب بالبرد

لأنه يشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد ، وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النفسية الباكية . واعجاب إمام البلاغيين عبد القاهر بتصوير المصلوب بصورة العاشق الذي يلوّح مودعاً ، أو القائم من النوم يتمطى [3] :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الوداع إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

على الرغم من تنافر الصورتين فيما بينهما ، وتنافرهما جميعا مع صورة المرفوع على الصليب كل هذا لم يمنع عبد القاهر من الاعجاب الشديد بهما ، لأن النظرات الجزئية لا النظرة الشاملة هي التي كانت مسيطرة على تفكير البلاغيين . وكان هذا بداية طريق لا بد أن تنتهي إلى مثل الانهيار والفساد الشديد الذي أصاب الدراسات البلاغية حتى تحولت أخيراً إلى نظم المحسنات البديعية محشودة في معارضات المتأخرين لبردة البوصيري [4] حشداً يفسد الشعر ، ويفسد البلاغة ، ويفسد المديح النبوي جميعاً . وهكذا كانت نظرة ابن عربي المتقدمة للخيال لمعة ضوء لم يتح لأحد أن يفيد منها في تصحيح مسار الدراسات البلاغية العربية ، وكان على الخيال أن

---

(١) راجع : الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ٣٢٢، الدكتور شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ٢٧٢ .

(٢) أبو هلال العسكري : الصناعتين ٢٥٧ ، وابن رشيق القيرواني : العمدة ١/ ٢٩٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ٢/ ٣٥ .

(٤) راجع : تتبعها في كتاب الدكتور شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ من ٣٦٠ حتى ٣٦٧ .

يظل منهجاً حتى تجيء ثورة الرومانسيين في اوروبا على مفاهيم شبيهة بما كان عندنا في دراسات بلاغيي عصر النهضة الأوروبيين .

ولقد أحدث كتاب « الخطابة » في بلاغيي عصر النهضة في أوروبا ما أحدثه عند البلاغيين العرب ، إذ كان تأثيره عليهم مشئوماً كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال [1] : « أتى بعد أرسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، فجروا وراء الألفاظ والتعبيرات ، حتى جمدت البلاغة ، وفقد الادراك العام للغة وفنونها ، وضعفت وسائل نقد الأسلوب في خصائصه الفنية الحقيقية وأهدافه العامة ، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية » .

وإذا كان الشعر العربي لم يقدر له أن يفيد من الفهم المستنير الذي قدمه ابن عربي لدور الخيال في خلق الصورة الشعرية ، فقد أتيح للشعر في أوربا أن يفيد من نظرية « كولردج » في الخيال التي تتقارب ـ في مشابه كثيرة ـ مع فهم ابن عربي [2] ، وقد جاء هذا التقارب نتيجة قرب التصوف من المنابع الدينية والفلسفية التي صدر عنها كولردج والتي ترجع في جذورها إلى الأفلاطونية ، والأفلاطونية الحديثة ، التي عاد اليها الرومانسيون بعامة في ثورتهم على الكلاسيكية وروافدها العقلانية الأرسطية [3] .

وعلى الرغم من اختلاف الرومانسيين فيما بينهم ، كما يلاحظ موريس بورا « إن أحداً منهم لم يأخذ بوجهة النظر الكاملة للرومانسية » [4] . إلا أن نظرية

(١) في كتابه : المدخل للنقد الأدبي ١٧٢ .

(٢) راجع : الدكتور محمود قاسم : المرجع السابق ٧٩ ، ١٨٦ .

(٣) لتتبع هذه التأثيرات راجع Hawkes, T. Metaphor p.p. 37

وأيضاً : Brett, R.L. Fancy and Imagination .p.p 31-53

حيث يقول الكتاب الأول : « إن الفرق بين أفلاطون وأرسطو ـ بالنسبة للرومانسيين ـ هو الفرق بين الخيال والعقل ، وكما يقول « شلي » في دفاعه عن الشعر « إن العقل يأخذ في الاعتبار وجوه الخلاف بين الأشياء ، أما الخيال فيهتم بالتشابه بينها » ، ويضيف « إن الشعر يمكن تعريفه بأنه : التعبير عن الخيال » أ . هـ .

وراجع أيضاً : الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . في أكثر من موضع .

(٤) Bowra . M. The Imagination: p. 271 Nervana

كولردج في الخيال قد حملت على المدرسة كلها ، ولذلك لقيت اهتماماً كبيراً من دارسي كولردج ودارسي الرومانسية على السواء [1] .

ووظيفة الخيال عند كولردج وظيفة خالقة : « في الإدراك الحسي يفرض الخيال النظام والشكل على مادة الشعور ، فيكون نصف خالق لما يدرك ، أما في الفن فيعمل في المادة الأولية للتجربة معطياً لها تكويناً وشكلاً جديدين . ولكي يعمل ذلك ينبغي له أن يحطم هذه المادة قبل أن يعيد خلقها » . . « إن الخيال الفني يخلق دنيا جديدة ، فقد يألف المرء عالم الإدراك الحسي الذي يعيشه يومياً ، ولكنه ينزع دائماً إلى مستوى أرفع من الشمولية [2] » . ومن الفصل بين عالم الإدراك الحسي وعالم الخلق الفني جاء تصنيف كولردج للخيال بين خيال أول وخيال ثانٍ [3] ، فالأول Fancy مشترك بين الناس جميعاً ، وهو الذي يسيطر على شعر الشعراء الموهوبين فقط ، لأنه نوع من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان ، يعتمد على قانون التداعي ، أما الثاني Imagination فخاص بالشعراء العباقرة ، ومنه يأتي التميز المصاحب لشعر الأفذاذ ، لأنه القوة الفاعلة في الخلق الشعري .

ومع هذا الإعلاء من شأن الخيال فقد ظل الاهتمام بالاستعارة مدار حديث أصحاب المذهب الرومانسي وشراحهم [4] ، حيث ربطوا بين الخلق الفني

---

(١) راجع :

أ ـ الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ١٨ ـ ٣٠ .

ب ـ الدكتور محمد غنيمي هلال ، المدخل للنقد الأدبي : ٤٧٤ ـ ٤٧٩ .

جـ ـ Bowra, M. op.cit. p.p 4-5

د ـ Brett : op.cit: Passim

هـ ـ Hawkes: op.cit. p.p.42-56

و ـ ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي : ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ٣١٢ وما بعدها .

ز ـ بورا ـ الخيال الرومانسي : ترجمة ابراهيم الصيرفي ٢٣ ـ ٢٥ .

(٢) Brett. op.cit.p.42

(٣) راجع هامش ٢ ـ السابق ـ وبالذات Brett .op.cit.p.43

ولنقد الغموض في هذه النظرية راجع : Bowra. op.cit. p.276

(٤) راجع : أ ـ Hawkes : op.cit. p.p.43-48 =

والاستعارة من حيث انها مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال [١] .
ويهمنا في الحديث عن الاستعارة أمران أولهما : انها تصويرية بطبيعتها ، لذلك فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية Figurative Language وليست مغالطة زخرفية Decorative Fallacy كما كانت عند البلاغيين التقليديين [٢] ، وهذا تقدم مهم في النظر إلى وظيفة المجاز في التجربة الفنية . وثانيهما : علاقة الاستعارة ـ بوصفها صورة ـ بالأسطورة ، ففي مقال عن « أصل اللغة » يعتقد الناقد الألماني « هردر » [٣] أن الإنسان البدائي يفكر في شكل رموز ، لذلك يربط هردر الاستعارة ببداية اللغة نفسها فيرى أن « اللغة الأولى كانت قاموس الروح » ، وقد تعاونت استعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة التي تقص أعمال وأقوال كل المخلوقات ، تلك القصص الخيالية التي يضطرد فيها الانفعال والتشويق . والشاعر الحديث ـ فيما يرى هردر ـ مثله في ذلك مثل الإنسان البدائي ، لا يقدم المعنى مجرداً أو يحاكي الطبيعة بل هو يخلق ـ كما كان البدائي يخلق ـ قصصه الخيالية وأساطيره .

والاستعارة « أسطورة مصغرة » كما يرى نورمان فريدمان [٤] . كما أن الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري كما يقول « ويليك وو ارين » ، فالاستعارة تنشط لدى البدائيين لأنها تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى [٥] .

وهذا ما سوف نعود اليه بشكل تفصيلي فيما بعد ، عند بحث الأصول الدينية للصورة الشعرية ، بعد تقديم المفهوم الحديث لها .

=ب ـ الدكتور مصطفى ناصف ـ الصورة الأدبية ١٢٤ وما بعدها مفصلاً آراء ريتشاردز .
جـ ـ ارشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ٨٨ .
د ـ رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ٢٥٢ وما بعدها .

(١) راجع Hawkes: op.cit, p. 37
نفسه ص ٢ ومقال نورمان فريدمان « الصورة الفنية » ترجمة الدكتور جابر عصفور : مجلة
(٢) « الأديب المعاصر » العراقية ـ العدد ١٦ ص ٤٤ .
(٣) نقلاً عن : Hawkes : op.cit. p 38
(٤) مجلة الأديب المعاصر العراقية : العدد السابق ص ٤٣ .
(٥) نظرية الأدب : ص ٢٤٨ ، ٢٥٤ .

(٣)

إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها ، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح ، بل قد تخلو الصورة ـ بالمعنى الحديث ـ من المجاز أصلاً ، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب ، كما نرى في قول النابغة [١] :

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم ... وكيف بحصن ، والجبال جنوح ؟
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل ... نجوم السماء ، والأديم صحيح ؟
فعما قليل .. ثم آب نعيه ... فظل نديّ الحيّ وهو ينوح !

فهو يراوح في تشكيله لهذه الصورة الموسعة البديعة ، بين جيشان الحركة النفسية المروعة ، في الداخل ، وبين السكون اللامبالي ، في الخارج ، إذ تأبى النفوس تصديق خبر موت « حصن » ، فهم يقولون : حصن ... وتأبى نفوسهم التصديق ، وتأبى أن تلفظ تمام الجملة . فيلتجئون إلى مظاهر الكون يستشهدون بها على تكذيب الخبر ، ويكادون يطمئنون إلى كذبه ، ما دام نظام العالم ما يزال في استمراره الطبيعي ، فالجبال قائمة ، ولم تخرج الأرض أثقالها . ومع هذا السكون اللامبالي ، نجد أن نفي وقوع هذه الظواهر يستدعي تصور وقوعها عند تحقق الخبر ، فالنفي هنا ايجاب سلبي إن صح التعبير ، يساوي بين موت حصن ـ إن تحقق ، وبين هذه الانهيارات الكونية المفزعة . وحين يتيقن صدق الخبر تخلو الصورة من مظاهر الطبيعة فكأنها ألغيت ، وكأن « نديَ الحي » قد ترك وحيداً في مجابهة هذه الكارثة . وهكذا يحمل الشاعر صورته تيارات متبادلة من السلب والايجاب تثريها غاية الثراء ، وإن خلت من وسائل التصوير المجازية .

---

(١) المبرد : الكامل في اللغة والأدب ٢/ ١٠١ ، ١٠٢ .

وكذلك قول الخنساء [١] :

يذكرني طلوع الشمس صخراً	وأذكره لكل مغيب شمس
ولولا كثرة الباكين حولي	على اخوانهم ، لقتلت نفسي
وما يبكون مثل أخي ، ولكن	أعزّي النفس عنه .. بالتأسي

فهي لا تلجأ إلى الوسائل المجازية المألوفة في التصوير ، ومع ذلك تبدع صورة تمور بالحركة الدائبة ، يتواصل فيها السريان من العالم الخارجي إلى داخل النفس المحزونة ، في طبقات من الصور الجزئية يتراكم بعضها فوق بعض لتكون صورة كلية مؤثرة ، ففي الطبقة الأولى نجد الصورة فارغة إلا من الشاعرة المتفردة بحزنها ، في وسط اتساع المدى المكاني بين الشرق والغرب . والاستمرار المتوالي - في الزمن - لعملية الشروق والغروب ، لا تجد غير انسان واحد باك هو الخنساء . وكأن الشمس - آلة الزمن - لا تعمل في اتساع المكان وتوالي الزمان إلا من أجلها هي ، وبالذات لتذكرها فقدها لصخر . ثم تأتي الطبقة الثانية فتمتلىء الصورة بالكثرة ، ولكنها كثرة تكرر المثال المتفرد ، فكل من فيها يبكي أخاه ، وكأنه لا يموت إلا الأخوة . ومع ذلك لا تغني الكثرة ، فيعود التفرد في الطبقة الثالثة « وما يبكون مثل أخي » ، ويظل حزنها فريداً لا مثل له . وفيما بين امتلاء الصورة وتفريغها تحس التمزق الذي تعانيه الشاعرة ، فلا جدوى للتأسي ولا تغني كثرة الأمثلة للمصابين باخوانهم ، ما داموا لا يكون أخوة كأخيها .

- ويطول بنا الأمر إذا رحنا نعدد مثل هذه الصور الفنية التي لا تعتمد على الصور البلاغية ، إذ ليست وحدها - كما قلنا - هي الصورة ، فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير ، لأنه دائماً يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى ، « وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي ، كلما كانت تصويرية » [٢] . ونتيجة لهذه المقولة فنحن كلما اقتربنا - تاريخياً - من النصوص الفنية حديثة العهد ببكارة اللغة الأولى . وجدنا التصوير فيها أغلب من التجريد العقلي ، ولذلك تكثر النماذج

(١) ديوانها ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ٦١ . راجع أيضاً الدكتور محمد غنيمي هلال : المرجع السابق ص ٤٣٦ .

التصويرية في الشعر العربي ، في مرحلة ما قبل الإسلام ، دون أن يعتمد التصوير فيه ـ بالضرورة ـ على الوسائل البلاغية .

كما يطول بنا الأمر لو رحنا نتتبع المنابع التي شاركت في تكوين مفهوم « الصورة الفنية » في شكله الجديد ، ما بين علم النفس ، والاستطيقا ، والدراسات الأدبية والنقدية التي تعتمد عليها بدرجة أو بأخرى ، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح ، فالبرناسية [1] التي قامت على أنقاض الرومانتيكية ، وتمثل مذهب الواقعية الطبيعية في الشعر ـ لا تعترف إلاّ بالصور المرئية المجسمة ، أو ما يسمى بالبلاستيكية ، التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء ، بعيداً عن نطاق الذات الفردية . وهذه عودة لنظرية محاكاة الطبيعة ، وللروح الكلاسيكية التي ثارت عليها الرومانتيكية . والرمزية وإن كانت ترى البدء من الأشياء المادية ، إلاّ أنها لا تقف عند حدودها كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس أو « اللاشعور » ، ولكي يمكنهم اخراج ما في هذا المنبع العميق إخراجاً دقيقاً ، ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير ، كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وهو ما يسمى بتراسل الحواس ، وتعمد اشاعة الغموض ، فتؤدي الظلال دورها إلى جانب الضوء ، في الصورة . أما السرياليون [2] فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهري للشعر ، وجعلوها فيضاً يتلقاه الشاعر نابعاً من وجدانه فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي ، لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل ، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه . ولقد جاء « سارتر » بنظرية الوجوديين المتكاملة في الخيال ، ويفرق فيها بين طبيعة الصورة التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي ، والصورة التي يخلقها الخيال ، وهي المقصودة في العمل الفني . فهي عمل تركيبي ، يقوم الخيال ببنائها مما خلفه

---

(١) في استعراض فهم هذه المدارس لمصطلح الصورة اعتمدنا على الدكتور غنيمي هلال ـ المرجع السابق ٤٧٩ ـ ٥٠٣ .

(٢) بالاضافة إلى الدكتور غنيمي هلال ، ولمزيد من التفصيل راجع دراسة الدكتورة نادية كامل : « السريالية والشعر » عدد أبريل ٧٦ من مجلة « الشعر » ص ١٢٠ وما بعدها .

الإدراك من خبرات ، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوماً أو في حكم المعدوم ، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك ، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلاً من وجوده المادي ، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادي ، لأن الواقع لا جمال فيه .

والأجدى من هذا التتبع لفهم المدارس الأدبية للصورة الفنية ، أن نتجه إلى بحث طبيعتها ، ووظيفتها في العمل الفني .

لقد تأثرت الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية بالدراسات السيكلوجية التي فتح « فرويد » آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن ، ذلك المنبع الذي جعله السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية . ويعتبر تحديده : « الصور الشعرية رمز مصدره اللاشعور »[1] انعطافاً مهماً في فهمها ، اضيف اليه فيما بعد ، فكرة يونج عن النماذج العليا « Archetypes » ، فتوجه اهتمام الدارسين[2] نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضاري للذهن الإنساني . وقام على هذه الأسس النفسية التعريفان الجديدان للصورة[3] ، اللذان أشرنا اليهما في بداية هذا الفصل ، يتجه أولهما اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ، ويضاف اليها الصور الحركية والعضوية . وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب اليها ، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة « Unified image » ، أما التعريف الثاني : فيدرس الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية ، ويهتم منها بالأنماط المكررة ، التي سميت بعناقيد الصور . وهو الاتجاه الذي توسعت فيه « كارولاين سبيرجن » في دراستها لصور شكسبير ، وإن كانت قد

---

(١) انظر : الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ١٣٨ .

(٢) انظر : ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ٢٨١ وما بعدها .

(٣) نعتمد في الحديث عنهما ـ اساساً ـ على مقال : الصورة الفنية ـ نورمان فريدمان ترجمة الدكتور جابر عصفور . مجلة « الأديب المعاصر » العراقية . عدد ١٦ ص ٣٣ وما بعدها .

سبقتها اليها إرهاصات باحثين آخرين مثل ولتر وايتر [١] وغيره . والأمر المهم في أحد مناهج هذا الاتجاه ، هو دراسة ما وراء هذه الصور الرمزية من أصول نبعت منها ، وملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير ، وذلك لأن الصورة إذا تكررت لمرات عديدة حتى تصبح نمطاً ، لدى شاعر بعينه ، أو شعراء عصر بعينه ، فإن ذكر أي واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط [٢] . وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز [٣] لذلك يسميها نورمان فريدمان « الصورة الرامزة » ، وليس من العسير أن نوازن بين عناقيد الصور وبين أنماط أوسع توجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة [٤] ، فالحدث الذي يجعل الصورة رمزية يتشابه مع أنماط شعائرية أكثر قدماً كما سنرى في تكرار صورة الثور الوحشي إذ إن هذه الصورة لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها بأحداث اسطورية في العقائد القديمة . أما دراستها من حيث تجسيدها لرمز خاص بالفنان لأن التعبير في القصيدة يتم من خلال مستوى ذاتي ، فذلك مما يتطلب دراسة مستقلة ، وحسبنا هنا أن نوضح هذه الصور النمطية وارتباطها بما توارثه العقل الانساني من شعائر وأساطير . وإذا كان هذا المنهج يعتمد على أشياء من خارج العمل الفني ، فإنه يعود إلى هذا العمل ببصيرة أكثر عمقاً وأشمل وعياً للكشف عما في النص من دلالات .

---

(١) ستانلي هايمن : المرجع السابق : الموضوع نفسه .

(٢) قد يخل شاعر ما بأحد عناصر الصورة المكررة فلا يذكره ، ولكن تجميع الذهن القارىء لهذه العناصر من بقية الصور التي تنتمي إلى النمط نفسه ، يستدعي العنصر الناقص فيكمل به الصورة الناقصة ، بل إن هذا العمل قد قام به ذو الرمة بالفعل ، فقد جمع شتى العناصر من شتى الصور التي تنتمي إلى نمط « صورة الثور الوحشي » وأكمل بها صورة متكاملة نراها في القسم الثالث من هذا البحث .

(٣) راجع كيفية تكوين الشاعر لرمز خاص به ـ نتيجة الإلحاح على صورة معينة وإكمالها أو اختصارها عما يكون صورة نمطية تتحول إلى رمز ـ في كتاب الدكتور مصطفى ناصف : « الصورة الأدبية » :ص ١٥٣ وما بعدها .

(٤) الفقرة كلها مضمون فكرة لنورمان فريدمان في مقاله : الصورة الفنية : مجلة الأديب المعاصر : العدد السابق ص ٤٨ وما بعدها .

ومن هذه الاتجاهات المتعددة نستخلص نظرة متكاملة للمفهوم الجديد ، الذي يمضي هذا البحث على أساس منه . فالصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها . فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن اغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية « ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز ، الى جانب التقابل ، والظلال والألوان ، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي » [1] .

ومصدر جمال الصورة بهذا الفهم لا يكون بما فيها من المجاز ، وإنما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب ، يقول جان بارتليمي [2] : « إن الصورة ـ كمبدأ ـ هي مصدر جمال الصورة ، فكلمة [3] « Farma » التي ترجمتها الصورة ـ في اللاتينية ـ تعني الجمال » ، وإن لم تكن اللفظة في العربية تحمل في ثناياها ظلالاً من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية ، إلاّ أننا ينبغي أن ننظر إلى جمال التشكيل بوصفه نابعاً منه في ذاته . لكونه تشكيلاً فنياً . ففي الأبيات المشهورة للشريف الرضي [4] :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

لا يرى ابن قتيبة ما تحمله من جمال فني لأنه ينظر إلى الجمال في المعنى فحسب ، ولا يرى عبد القاهر [5] الجمال سوى في الأخذ بأطراف الأحاديث وسيلان

---

(١) للتطبيقات على هذا الفهم راجع : الدكتور عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ٢٥٦ وما حولها .

(٢) في كتابه : بحث في علم الجمال : ١٧٧ .

(٣) راجع لذلك C.T. Lewis et C.Short : A Latin Dictionary Oxford 1958
حيث يؤدي المعنى العام للكلمة : الشكل الخارجي أو المظهر بينما P.768 X.V. « Forma » يؤدي المعنى الخاص لها : الجمال أو الشكل الجميل .

(٤) الشعر والشعراء ١/ ٦٦ ، ٦٧ .

(٥) أسرار البلاغة ١/ ١١٤ وما بعدها .

الأباطح بأعناق المطي وذلك لأنه يقصر الجمال على الصورة البلاغية فحسب لذلك يمزق التشكيل الكلي للصورة الفنية الجميلة فى الأبيات . بينما ينبغي أن ينظر اليها بوصفها بناءً فنياً متكاملاً تقوم الاستعارات بدور جزئي في تشكيله، ولكنه لا يقتصر عليها وحدها . فالشاعر يصور موجات مستمرة من الحركة الدائبة ، ترفد كل جزئية منها للتشكيل للعام . فطائفة من الحجيج تؤدي المناسك في منى، وطائفة أخرى تسبق إلى الطواف بالكعبة منهية شعائرها، تقدمتها طائفة تحللت فبدأت الاستعداد للرحيل بجمع الأمتعة وإعداد الدواب حيث ينشغل كل انسان عن غيره، بينا نرى طائفة كانت أسبق الجميع في أداء المناسك ، قد رحلت بالفعل ، وبدأت الأحاديث التي تدل على رجوع إلى شئون الدنيا بعد أن كانت قد تشاغلت عنها بشئون الآخرة، فترى في هذا البناء الفني تموج الحركة الخارجية وتدفقها ، وتغير الحركة النفسية الداخلية باختلاف اهتماماتها ، في المناسك يذهل العابد عن نفسه وعن غيره ، وبعد انقضائها يشغل عن غيره باستعدادات الرحيل ، وفي الرحلة يعود إلى نفسه وإلى غيره بالحديث . كل هذا في وحدة متماسكة لا تستطيع فصل عناصرها إلا بافساد البناء الفني بوصفه كلاً متكاملاً ، يقول الدكتور محمد مندور [1] : « إن أمر الصياغة في الأدب ليس شكلياً ، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء ، أو تستخدم لايضاح المعنى وتقويته ، بل هو أمر الخلق الفني في صميم حقيقته » . فالمهم في أمر الصورة ليس المعنى من ورائها كما تطلب ابن قتيبة ، ولا المجاز كما تطلب عبد القاهر ، ولكنه التشكيل الفني في ذاته لأنه هو الخلق الفني الذي يعمد اليه الشعر .

وتشكيل الصورة ـ وبخاصة الحسية منها ـ ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة أو محاكاة لها ، صحيح أن الشاعر « يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة ، فيقع على المشهد أو الحركة الخفية » كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل [2] . ولكنه لا ينقلها كما هي ، بل يخضعها لتشكيله ، فتأتي صورة لفكرته هو وليست صورة لذاتها ، ولذلك ، ولأن الصورة ليست تسجيلاً فوتوغرافياً للأشياء ، فإننا نجد في

---

(١) في الميزان الجديد : ١٢٦ .
(٢) التفسير النفسي للأدب : ١٠٥ .

الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة ، « فليس صحيحاً أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات ، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر وأن نحس نداه بطرق شتى من حواسنا » كما يقول الدكتور محمد مندور [1] .
ولذلك فمثل هذه الصورة السمعية لدى الحارث بن حلزة تقدم المشهد تقديماً بصرياً ، يقول [2] :

أجمعوا امرهم عشاء ، فلما	أصبحوا ، أصبحت لهم ضوضاء
من مناد ، ومن مجيب ، ومن تصـ	ـهال خيل ، خلال ذاك رغاء

حتى لنوشك أن نراها « بمخيلة آذاننا » كما يقول ريتشاردز ، وهذا مصداق قوله [3] : « إن الصور التي تختلف في صفاتها الحسية قد تكون لها نفس الآثار في النفس » .

أما الصور الرمزية ، أو الأنماط المكررة من الصور ، وما وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير فهي مدار الاهتمام في هذا البحث ، وسوف نعرض لها بالدراسة بعد أن نلم المامة سريعة بالحياة الدينية ، والمعتقدات الأسطورية ، والممارسات الشعائرية لدى العرب القدماء ، وارتباط الشعر بها حتى أنه ليستمد جذور نشأته وأصول صوره منها ، وهذا ما يقدمه الجزء الثاني من هذا القسم في الصفحات التالية .

---

(١) المرجع السابق : ١٢٤ .

(٢) راجع معلقته : البيتين ١٩ ، ٢٠ ص ٤٥٢ ، ٤٥٣ من شرح القصائد السبع الطوال لابن الانباري .

(٣) مبادىء النقد الأدبي : ترجمة د . مصطفى بدوي ص ١٧٦ .

ب - الأصولُ الأسْطوريّة للصّورَة

(١)

تواجه من يتصدى لدراسة شعر ما قبل الإسلام صعوبة بالغة حين يحاول تصور البداية الأولى التي انطلق منها هذا الشعر وتطور ، حتى وصل إلى هذه الدرجة الكبيرة من النضج الفني واللغوي ، التي نجد عليها ما وصلنا منه ، أو ما اصطلح على تسميته « بالشعر الجاهلي »[1] . هذه الدرجة التي تشير إلى أن شعر هذه الفترة القصيرة لا يمكن أن يكون هو الحلقة الأولى في تاريخ الشعر العربي ، إذ ليس من طبائع الأشياء أن ينشأ فن ما ويصل إلى مثل هذه المرحلة من الاستواء فجأة وفي مثل هذا الزمن القصير ، دون أن تسبقه مقدمات طويلة من الارتقاء والتطور والتهذيب .

---

(١) نريد أن نضرب صفحاً عن استخدام هذا المصطلح المضلل مستبدلين به مصطلحاً آخر هو « مرحلة ما قبل الإسلام » وإن كان أقل منه جاذبية وبريقاً ، فمصطلح الجاهلية قد ارتبط بفكرة سائدة وغير حقيقية ترى في هذه الفترة من حياة العرب إظلاماً تاماً في كل نواحي الحياة ، فهي من الجهل والجهالة العمياء ، وكثيراً ما يؤكد هذا المعنى في قولهم « جاهلية جهلاء ، وضلالة عمياء » . على حين أن كان للعرب حضارتهم المتطورة قبل الإسلام بزمن طويل . فالتسمية بالجاهلية تسمية دينية قصد بها التنفير من هذا العهد وآثاره ، وليست تسمية علمية ، ومن الطبيعي أن يسمي أهل كل دين الفترة السابقة عليه بهذا الاسم المنفر ، ولقد سبق أهل النصرانية المسلمين في تسمية فترة ما قبل المسيح بالجاهلية أو أزمنة الجهل راجع أعمال الرسل ١٧/ ٣٠ والدكتور جواد علي في : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ١/ ٣٧ .

لقد رأينا من القدماء من ينسب شعراً عربياً لآدم [1] ولأقوام من ثمود وعماليق ولكن كان من اليسير أن يرد المستنيرون منهم هذا الشعر غير معترفين بصحته كما فعل ابن سلام وأبو عمرو بن العلاء [2] ، منبهين على ضياع الكثير من تراث العرب الشعري كما يقول أبو عمرو : « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير » [3] . فإذا كان هذا نظرهم إلى ما ضاع من فترة يحددونها بخمسين ومائة سنة ، أو مائتي سنة على أكثر تقدير كما يقول الجاحظ [4] ، فما بالنا بما ضاع من التراث الشعري العربي في المراحل السابقة منه ، والتي يمكن أن تحدد ـ على وجه التقريب ، والمحافظة الشديدة ـ بألف سنة قبل الإسلام ، إذا عرفنا أن اقتحام العرب للبادية بعد استئناس الابل كان في النصف الأخير من الألف الثانية قبل الميلاد كما يرى و. ف. ألبريت [5] ، فإذا أهملنا الفترات السابقة على هذا التبدي ، وإذا أهملنا الألف الأولى من هذا التبدي أيضاً ، وهذا زمن بالغ الطول لا يمكن أن تنقطع تأثيراته الحضارية عن الفترات التالية ، إذا أهملنا ذلك ، بقي لدينا ألف سنة على ظهور الإسلام . صحيح أن هذا التراث الضخم قد أفلتت نصوصه من حافظة التاريخ الأدبي ، ولم تكتشف منه مدونات حتى الآن ـ الأمر الذي يعاني منه علماء التاريخ الأنثروبولوجي أيضاً ، وإن كانوا أسعد حظاً من مؤرخي الأدب ـ إلا أننا لا نستطيع أن نفترض أنه لم يترك أثراً ما في الشذرات الباقية التي وصلتنا من مرحلة ما قبل الإسلام فنحن نستطيع أن نرى تسرب الكثير من صور الشعر القديم إلى شعر هذه الفترة المتأخرة ، يمكن أن ترد إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موغلة في القدم ، وهذا ما سينبه بحثنا إليه في الدراسة التطبيقية .

وإذا كان القدماء لم يستطيعوا أن يقدموا لنا تصوراً صحيحاً عن أولية الشعر العربي ، فإن حظ المحدثين من التوفيق في هذا قليل أيضاً ، وإن كان منهجهم

(1) راجع مثالاً لذلك عند أبي زيد القرشي في « جمهرة أشعار العرب » ص ١١ وما بعدها .
(2) راجع : طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ١ / ١١ .
(3) نفسه ص ٢٥ .
(4) الحيوان طبعة هرون جـ ١ ص ٧٤ .
(5) نقلاً عن : العلامة الدكتور جواد علي ـ المصدر السابق له جـ ١ ص ١٩٨ .

العلمي أكثر سلامة ، إلا إن غاية الجهد لا تعدو التخمين لعدم توفر المكتشفات التي توجه الباحث وجهة صائبة . وعلى حين يقف ابن سلام ، ويتابعه ابن قتيبة والمرزباني [1] ، عند زمن المهلهل لا يتجاوزونه ، مقررين أنه أول من « قصد القصائد » دون أن يقدموا تعليلاً لذلك إلا قول الفرزدق « ومهلهل الشعراء ذاك الأول » . فإن المحدثين يحاولون إقامة تصورهم لأولية الشعر على أساس علمي ، هو قاعدة التطور من البسيط إلى المركب . فيرون أن الشعر قد بدأ بعبارات قصيرة مسجوعة ، تطورت من سجع الكهان والأمثال ، إلى النغم الموسيقي البسيط في بحر الرجز ، وهو أبسط أوزان الشعر ، عن طريق الممارسات اليومية لشئون الحياة في أغاني العمل ، وحداء الابل ، وأغاني ترقيص الأطفال ، والانفعال الحماسي في الحروب والمنافرات [2] . وإن كان بروكلمان قد طرق ، وبحذر شديد ، موضوع الصلة بين بدايات الأدب والممارسات الطقوسية في الدين والسحر البدائيين ، إلا أنه قصرها على جانب الهجاء ، ويتابعه على عقد هذه الصلة الدكتور عز الدين اسماعيل [3] وإن كان يدخل الرثاء مع الهجاء أيضاً في بيانه الاتصال بين الفن والدين القديم . إلا أنهما لم يعمما هذا التصور على باقي فنون الشعر العربي ، ولم يحددا تصوراً للفترة التي نشأ فيها ، على الرغم من أن بروكلمان قد اعتمد على وسيلة مشروعة في هذا المجال ، يلجأ إليها المشتغلون بالدراسات التاريخية ـ على اختلاف نواحيها ـ حين تعوزهم الوثائق في دراستهم للأصول والأوليات ، وهي وسيلة قياس

---

(1) انظر : الطبقات جـ ١ ص ٢٦ ، والشعر والشعراء جـ ١ ص ١٠٤ ، والموشح ص ١٠٥ .

(2) راجع :

أ ـ أغناطيوس كراتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي ص ١٠٤

ب ـ كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي جـ ١ ص٥١ وما حولها .

جـ ـ كارلو نالينو : تاريخ الآداب العربية ص ٦٩

د ـ الدكتور شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ١٨٣ / ١٨٦ .

هـ ـ الدكتور عز الدين اسماعيل : المكونات الأولى للثقافة العربية ص ٢٠ وما بعدها .

(3) انظر : بروكلمان ـ المصدر السابق ص ٤٦ وما بعدها ، والدكتور عز الدين اسماعيل : المصدر السابق ص ٤١ .

المعلوم على المجهول [1] ، التي كان يمكن أن تحل أمامه مشكلة وضع تصور لبدايات الشعر العربي . وإن كان مثل هذا التصور يظل دائماً موضع الشكوك ، ولكن ذلك هو الوسيلة الوحيدة المتاحة في مثل هذه الحالة ، حتى تؤيدها المكتشفات التاريخية أو تهدمها في المستقبل . ولعل هذا التصور عند بروكلمان راجع لعدم وضعه أولاً تصوراً لفترة زمنية لبداية هذا الشعر ، ينطلق منها إلى وضع تصور لطبيعة تطوره ، فخلط بين البداية المفقودة ، والآثار الباقية وهو ما كان ينبغي أن يفصل بينهما .

ولعل صعوبة مثل هذا البحث إلى جانب عدم يقينية نتائجه ، وعدم مساواتها لما ينفق فيها من جهد ، هي ما صرف باحثاً كبيراً كالدكتور شوقي ضيف عن الخوض فيه ، وكان خليقاً أن يلقي عليه ضوء الخبرة والبصيرة ، إلا أنه توقف عند تحديد الجاحظ لعمر « الشعر الجاهلي » بخمسين ومائة عام أو مائتي عام على الأكثر ، على الرغم من علمه أن الشعر الذي وصلنا من مرحلة ما قبل الإسلام لا بد أن يسبقه تاريخ طويل من التطور ، يقول في تحديده عمر هذا الشعر [2] : « من أجل هذا (غموض الفترة السابقة) نقف بالعصر الجاهلي عند هذه الفترة المحدودة ، أي عند مائة وخمسين عاماً قبل الإسلام ، وما وراء ذلك يمكن تسميته بالجاهلية الأولى ، وهو يخرج عن هذا العصر الذي ورثنا عنه الشعر الجاهلي واللغة الجاهلية ، والذي تكامل فيه نشوء الخط العربي وتشكله تشكلاً تاماً . » . كذلك في توقفه عن الحديث في تطور هذا الشعر يقول [3] : « وزعم بعض القدماء والمحدثين أن الرجز أقدم أوزان الشعر العربي ، ومنه تولدت الأوزان الأخرى ، غير أن هذا مجرد فرض ، وكل ما يمكن أن يقال هو أن الرجز كان أكثر الأوزان شيوعاً في الجاهلية » .

ولكن ، ومع كل المحاذير السابقة ، لا بد من طرح القضية للبحث ، لا للوصول إلى نهاية يقينية فيها ، فذلك محال ، ولكن لأن أي إضافة يمكن أن تطرح ،

---

(١) بأن نلجأ إلى ما نعرفه من نشأة الآداب في ظروف مشابهة فنقيس عليها ما لا نعرفه ، وذلك ما نص عليه بروكلمان ص ٤٤ ، وما فعله فريزر في الغصن الذهبي والفولكلور في العهد القديم ، وما ينص عليه إ. أو. جيمس ص ٢٩ من كتابه : The Beginnings of Religion.

(٢) الدكتور شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٣٩ ، ومفصلاً في ص ١٨٣ وما بعدها .

(٣) نفسه ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

قد يكون لها دور في جلاء الغموض عن جانب من جوانب هذه القضية المعقدة ، وقد تكون حلقة تضاف إلى ما سبقها ويضاف إليها ما يلحق بها فتكتمل سلسلة البحث الشاق الذي لا بد أن يكتمل على الرغم مما فيه من مشقة .

فأما قضية النقوش التي يعتمد عليها الدكتور شوقي ضيف في حل مشكلة تطور الخط العربي ، فلا يعنينا منها إلا دلالتها على قضية مهمة ، وهي أن لغة الكتابة في هذه النقوش لم تكن لغة الحديث ولا لغة الشعر في عصر ما قبل الإسلام بل كانت مشوبة ـ حتى في أقرب نصوصها من الإسلام وهو نقش حران المؤرخ بالعام ٥٦٨ ميلادية ـ بالنبطية ، سواء في ألفاظها أو علامات إعرابها [1] . لهذا فقضية النقوش المكتشفة حتى الآن لا تعيننا على إلقاء أي ضوء على قضية الشعر العربي في هذه الفترة ، وتنحصر قيمتها في الجانب التاريخي سواء في دراسة التاريخ العام أو في دراسة التاريخ الديني إذ تتركز بشكل خاص في دراسة دلالة الاعلام على الآلهة المعبودة مثل : أمت منفو « أمة مناف » أو عذمنت « عوذ مناة » . . . الخ وكذلك أسماء الشهور ذات الدلالة الدينية مثل « ذحجتن » ذي الحجة أو « ذ شمس » ذي الشمس ، أو « ذال الت » [2] ذي الآلهة ، وهذا جهد ما تقدمه هذه النقوش .

وأما قضية تطور الشعر من السجع إلى الرجز ثم إلى مختلف الأوزان ، فليست ـ على أهميتها وجدارتها بالبحث ـ بالقضية التي تصرفنا عن التصور الأساسي والأكثر أهمية وهو : كيف ، ولماذا نشأ الشعر ؟ . فلم يكن حداء الابل ، ولا ترقيص الأطفال ، ولا الانفعال الحماسي في العمل والمنافرات والحروب ـ على أهمية هذه الروافد جميعاً ، وأثرها في إحداث تطور ما ، في مرحلة تالية ، من تاريخ الشعر ـ لم يكن ذلك على أهميته هو الشاغل الأساسي ، فالأمر أكثر إيغالاً في الزمن من تطور السجع إلى رجز ، بل من نشأة السجع ذاته ، لأنه هو السبب في نشأة السجع ـ إن كان السجع أول صورة من صور الشعر ـ وهو سبب نشأة كل الفنون الانسانية

(١) النقش المذكور في : مصادر الشعر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد ص ٢٨ ، ودراسة حوله في المفصل للدكتور جواد علي جـ ٨ ص ١٧٧ .

(٢) الدكتور جواد علي : المصدر السابق : جـ ٦ مواضع متفرقة ، وجـ ٨ ص ٤٥٠ وما بعدها .

لدى العرب وغيرهم من البشر، إذ ارتبطت نشأة الفنون جميعاً بالفكر الديني والممارسات الشعائرية ، التي نشأت في حجرها، ومعبرة عنها ، كافة الفنون الانسانية . وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية عالقة بما وصلنا من شعر ما قبل الإسلام إلا أنها لا تكفي لرسم صورة واضحة لهذه العقائد ، ودور الفن القوي المنغم في أداء طقوسها ، ولا يعنينا أن يرسم الشعر صورة العقيدة ، إنما الذي يهمنا هو الدور الديني له ، أو موقعه في أداء الشعائر . إذ أن بيان الروابط بين الدين العربي القديم والشعر العربي سوف يحل كثيراً من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية في هذا الشعر ، فلكثير من الصور المستخدمة فيه أصولها الأسطورية والدينية الموغلة في القدم ، تفسرها الطقوس الشعائرية في العقيدة القديمة . لذلك فسوف نلجأ كلما أعوزنا الأمر إلى ما صار معروفاً لدينا من علاقة بين الفن والدين القديم عند كثير من الأمم ، عند مرورها بالأطوار التي مر بها أسلافنا ، لكي نجلو ـ بقياس المجهول على المعلوم ـ الغموض الذي يمكن أن يعرض لنا في دراستنا للصورة في شعرنا العربي .

(٢)

ولا يستطيع أن يقدر حاجة الانسان البدائي إلى الدين إلا من يتصور ما كان يواجهه هذا الانسان ـ في غيبة العلم والتفسير العلمي ـ من مخاطر مع كل خطوة يخطوها في محيط غير مستأنس ، بل ومعاد تماماً لكل إمكانات الحياة . لذلك فقد بدأ الدين [١] مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله ، فعبد كل ما كان حوله من مظاهر الطبيعة ، بعد أن خلع عليها خياله قوى روحية فاعلة ومقدسة ، يقول ا. أو. جيمس [٢] : « تعطي الأحداث اليومية ـ في المجتمعات البدائية ـ أهمية الأسرار المقدسة ، بربطها بقوى فوق طبيعية بوصفها المنبع المطلق للخير والرحمة . فتلبية الاحتياجات الزمنية متوقف على العلاقة الصحيحة التي تقوم مع هذه القوى اللامنظورة » . وهكذا ينشأ الايمان ، وتنشأ معه الفئة القائمة عليه وهم رجال الدين ، ولم يكن لهذه الفئة أن تسيطر على المجتمع إلا عن طريق تمتع أفرادها بصفات خاصة ، لا تكتفي بالقيام بالطقوس التي تتطلبها الحياة الروحية اليومية من تعميد ودفن وتطبيب ، ولكن تقوم على تفسير الظواهر الطبيعية ، والتنبؤ بها ، والتحكم فيها ، وهنا يأتي دور الفن إذ سيعتبر من أقوى الوسائل السحرية للتحكم في ظواهر الطبيعة . يقول هاوزر [٣] : لقد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز ـ إلى جانب الساحر العادي والطبيب ـ الفنان الساحر ، بوصفه « أول المحترفين » ، ولما كان يمتلك مواهب خاصة ، فقد كان هو الذي مهد الطريق ،

---

(١) عن الدين والسحر راجع : توماس مونرو : التطور في الفنون،ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين جـ ١ ص ٣٤٤ ، وفي أسبقية أحدهما عن الآخر خلاف كبير يستعرضه مونرو في كتابه .

(٢) James ,E.O. op.Cit.P.66.

(٣) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ،ترجمة الدكتور فؤاد زكريا جـ ١ ص ٣٤ .

لظهور طبقة الكهنة الحقيقية ، التي لن يقتصر ادعاؤها على أن لديها قدرات ومعارف غير عادية ، بل ستزعم أن لديها نوعاً من القداسة ، وستمتنع عن أداء جميع الأعمال العادية » . وإذن ، فالفنان الذي كان يمارس فنه في وقت فراغه من عمله مع الجماعة ، فيرسم أو يترنم ، قد أتيح له وقت فراغ طويل ، بعد امتناعه عن الأعمال العادية ، وصارت ممارسته للفن ضرورة وحرفة بعد أن كان هواية ، وصار عليه أن يتدخل بأعماله في إنجاح العمليات التي تقوم بها الجماعة من زراعة أو صيد أو حروب، ولذلك أخذ يطور صلواته وطقوسه لتشمل التمثيل - تمثيل الحدث المراد وقوعه - والرقص والغناء ورسم اللوحات ، وأخذ يضيف اليها من التعقيدات ما يجعلها غير قابلة للفهم ، تعميقا لسلطاته الاجتماعية . وكان عليه أيضاً تفسير معميات الكون والتحكم في الظواهر الطبيعية ، وصياغة الطقوس التعبدية العامة للجماعة وتعريفها بآلهتها باعتبار هذه الآلهة الآباء المعنويين أو الحقيقيين لجماعاتهم . وشيئاً فشيئاً ظهرت أساطير الجماعات الانسانية وأنساب آلهتها وقواعد ممارساتها الدينية الطقوسية ، التي كانت تؤدي بحماس وانفعال جديرين بالايمان الحقيقي ، كما يرى ا. أو. جيمس [1] : « في المجتمعات لبدائية تشب أعمق المشاعر والرغبات الحميمة والآمال والمخاوف ، من خلال الجماعة ، وتجد التعبير عنها في ممارسات طقوسية جماعية ثابتة ، وأعمال تعبدية مشتركة » . ومع مرحلة التخصص التي يتطلبها تطور المجتمع انفصلت الامكانات التي كان يجمعها شخص واحد ، إلى عدة وظائف ، وهكذا بدأ الفن ينفصل عن الدين مرة أخرى ، بعد أن تعلم في حجره السمو والتحليق ، واكتسب خصائص ظلت عالقة به لعل أهمها الاعتقاد بالقوة السحرية للكلمة ، أو القوة الخالقة الكامنة فيها . ويمكن أن نرى هذا الانفصال في تطور

(1) James .EO.OP. Cit p.38 وإن كان أرنست فيشر يقدم في كتابه الممتاز : ضرورة الفن : ترجمة أسعد حليم ص ٥٤ - ٦٢ ، ملحوظات مهمة ، ووجهة نظر جديرة بالتقدير إذ يرى ان الفن كان توقاً دائماً إلى تحقيق الوحدة المفقودة بين الفنان - والإنسان عموماً - وبين مجتمعه ، التي تحطمت نتيجة التخصص وتمايز الطبقات في المجتمع ، لأنه توجه دائم من الفنان إلى المجموع ، ونزيد بأن هذا يصح على موقف الإنسان الانفعالي أيضاً في ممارساته الجماعية للطقوس الدينية ، وهذا ما يفسر قول جيمس المشار اليه .

كلمة دراما اليونانية كما يقول جيمس [1] : « تطورت كلمة Drama عن الكلمة اليونانية Drama ، التي تعني : الأشياء التي تؤدى في العرض الشعائري . فحين تحول الهيكل إلى مسرح ، والأعمال المقدسة إلى أشياء تمثل تحولت Dromena إلى Drama . وهذا التحول شديد الشبه بتحول آخر ـ أقرب إلينا هو تمثيليات الأسرار المسيحية في القرون الوسطى ، المأخوذة عن طقوس القداس » وفي تطور الشعر عن الدين يقابلنا في العهد القديم أيوب ، وداود ، وسليمان وأرمياء صاحب المراثي وهم أنبياء شعراء وأسفارهم في الكتاب المقدس شعر ديني بلغ درجة كبيرة من الرقي الفني والانساني ، كذلك نجد لأخناتون في مصر وصلواته للشمس شعراً راقياً ، كما أن أرفيوس [2] اليوناني من أشهر الشعراء أصحاب الديانات وتنسب إلى موسيقاه وغنائه تأثيرات المعجزات ، إلا أن منزلته الفنية لم تقدر لمن بعده من الشعراء ، كما يقول هاوزر[3] : «فلم يعد هوميروس يستطيع أن يفخر بمثل هذه القوى السحرية ، ولكنه كان لا يزال يحتفظ بسمات العراف الملهم ويشعر بوجود رباط غامض بينه وبين الربة « الموزي » ، التي يستعين بها في ثقة تامة ، وهكذا فقد كان هوميروس وسطاً بين أورفيوس والشعراء الجوالين ، يجمع بين صفة العراف والمغني الجوال أي بين ربة الفن والشحاذ المستجدي » وهكذا انفصل الشعر في تطوره وتطور المجتمع عن الدين ، وإن ظل محتفظاً ببعض آثار المرحلة القديمة مثل النظرة إلى الإلهام الإلهي للشاعر ، وشياطين الشعراء عند العرب . وظلت نبوءات عرافات دلفي تصاغ شعراً ، كما ظلت نبوءات الكهان العرب محتفظة بأسلوبها القديم ـ حتى ظهور الإسلام ـ إلى جانب الشكل الفني للشعر ، الذي قيل إنه تطور عنها .

---

(١) James Eo. op. cit pp.39-40

(٢) من الكهان الشعراء ، تنسب اليه شذرات من الشعر تتضمن تفسيراً لمنشأ الكون « Cosmogony » وتفسيراً لمنشأ الإنسان « Anthropogony » وذلك من مهمة الشاعر الكاهن في المجتمع البدائي ، راجع : دكتور لويس عوض في « نصوص النقد اليوناني » ص ٢٦٦ .

(٣) أرنولد هاوزر ـ المصدر السابق ص ٧٣ ـ ٨١ بتصرف يسير لصياغة الفكرة حول الاقتباس .

وهكذا نستطيع أن نقول إن تعميم جان بارتليمي ، في قوله [1] : « كان الفن في المجتمعات البدائية مرتبطاً ـ عادة ـ بالسحر ، لأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ، ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمناً طويلاً ، لدرجة أنه لم يكن يوجد فن إلا كان فناً دينياً » . إنما هو تعميم لا تنقصه الشواهد المؤيدة .

(١) راجع : « بحث في علم الجمال » ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز ص ٥٧٣ ، وراجع مثل هذا التعميم لدى هاوزر في المصدر السابق ص ٧٤ ، كذلك : دينيس هويسمان : علم الجمال ١٢١ ـ ١٢٢ .

(٣)

يرى ماكس موللر [١] أن التعبير الشمسي والتعبير الربيعي أهم شيء ، وأكثر شيء بدائية في نمو الميثولوجيا . وعلى الرغم من أن موللر بهذا يغفل أصلاً ثالثاً كبير الأهمية من أصول المعبودات القديمة في المجتمعات الزراعية ، هو الأرض ـ الأم ومظاهر الخصوبة فيها ، إذ هي التي تقوت الانسان حياً وتضمه ميتاً ، إلا أن تحديده ينطبق على معبودات العرب القدماء ، إذ أن مرحلة التبدي أضعفت من قيمة الأرض في الحياة الاقتصادية العربية ، فكانت آلهتهم آلهة كواكب في الأساس ، وكان أهمها الشمس [٢] فعبدوها وعبروا عنها بعدة صفات تبين نظرتهم إليها ، وتأثيرها في حياتهم ، فهي « ذت حمم » أي ذات الحرارة الملتهبة القاسية ، أو ذات الحمى المقدس ، وإن كانت الأولى أقرب إلى الصواب لأن الشمس بهذا المعنى ترادف« حمن » أو « أل حمون » أو« بعل حمون » إله الشمس ذا الحرارة الخانقة لدى أهل الشمال ـ العبدانيين ، والتدمريين ، وهي « ذت بعدن » أو « ذت حسولم » أي البعيدة ، و« ذت أثرت » أو« ربة الأثر » أي المشرقة اللامعة [٣] البهية ، وهي « ذت برن » أي البارة ، و« ذت رحبن » أي ذات الرحاب ، و« ذت قبضن » ،

---

(١) راجع نظريته ونقدها في كتاب : توماس مونرو : المصدر السابق ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨ .

(٢) المعلومات الآتية في الفقرة . راجع الدكتور جواد علي : المصدر السابق جـ ٦ ص ٢٩٩ وما بعدها .

(٣) يميل الدكتور أحمد كمال زكي (ص ٨٢ من كتابه : الأساطير) إلى أن « اثر » تعني العلامة أو بقايا من رسم الشيء ، وآثاره ، في حين يذهب الدكتور جواد علي إلى اعتبارها بمعنى الشروق واللمعان حيث تتصل بالربة « عشيرة » العبرانية ، أو عشترتو البابلية ، وهي تعني في القتبانية « الشروق » . راجع : جواد علي ٦/ ٦٩واستخدامه « الأثر » فيالشعر يرجح ما يميل اليه=

و « ذت صهرن » . . . الخ . كل هذا من قبيل الأسماء الدينية بالنظر إلى تعدد صفاتها وتعدد حالاتها . وقد جعلوا لها رموزاً مقدسة ، فالمرأة ، والحصان ، والمهاة ، والغزالة ، والنخلة ، وجوه متعددة لها . أما صنمها فهو اللات (لت أو هلت) وتسمى الربة أو الإلهة ، وقد مثلت في بعض النصوص بقطعة من الشمس ، وفي بعضها بشكل امرأة عارية ، وكان عابدوها يقدمون لها صورة الفرس نذراً أو قرباناً . وشاعت عبادتها في جزيرة العرب من شمالها وجنوبها ، وقد ذكر القرآن الكريم عبادة سبأ لها مما يدل على أن ذكرى هذه العبادة كانت ما تزال حية في الأذهان إلى عهد قريب من الإسلام .

كما عبدوا القمر[1] ، وعبروا عنه بأسماء وصفات متعددة كذلك : فهو « أد » أو « ود » في نصوص معين ، وهو « المقة » إله سبأ ، و « سين » في حضرموت ، و « ورخ » أو « شهر » أو « عم » إله قتبان ، وهو « هبل » في الكعبة . ونعت بنعوت الرحمة « رحم » ، « رحمن » أي الرحيم والرحمن ، والعلم « ذعلم » أي ذو العلم ـ العليم ، وهو « سمع » أي السميع وهو في النهاية « ودم أبم » أي ود الأدب ، و « كهلن » أي الكاهل : القدير القوي ذلك لأنه هو : « ال هن » أي الله . ورمزوا له برموز متعددة الصور ، فقد عبد على شكل رجل مكتمل الرجولة [2] ، وعلى شكل ثور ، وقد ورد في بعض النصوص عبارة « المقة ثور بعل » أي المقة الثور هو الرب ، وقدمت إليه صور الثيران نذوراً ، ولا يخفى ما بين

=الدكتور جواد علي :

« وأبيض هندياً كان غراره تلألؤ برق في حبي تكللا
إذا سل من جفن تأكل أثره على مثل مصحاة اللجين تأكلا »

ديوان أوس بن حجر ص ٨٣

ويقول ساعدة بن جؤية :

ترى أثره في صفحتيه كأنه مدارج شبثان لهن هميم

هذليين ص ٢٣٠

(١) جواد علي ـ السابق ص ٢٣٨ وما بعدها .

(٢) راجع وصف الصنم ود عند ابن الكلبي : الأصنام ص ٥٦ : كان تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال ، قد ذبر عليه حلتان . . الخ .

الهلال وقرني الثور من تشابه في الصورة .ورمزوا له بالنسر أحياناً وبالحية كذلك ، فالاسم « نحن طب » أي الحية الطيبة من رموز القمر . وكان صنمه هبل وهو إله الكعبة الأكبر ، على صورة رجل .

ومن الأم الشمس ، والأب القمر ، وباقترانهما جاء ثالث الثالوث ، الابن « عثتر » أو كوكب الزهرة الذي عبد بوصفه إلهاً ذكراً في الجنوب : « عترسماين » أو « أثر سمين » عثتر السماء ، و« عثتر شرقن » أي الشارق ، و« عثتر نورو » أي المنير ، وعزيزة أي العزيز . ويرى بعض المستشرقين [1] أنه رب الصنم « العزى » ، وهي أنثى لأنه عبد في الشمال على أنه آلهة لا إله . وكان يقدم إليه القرابين البشرية من الأولاد والبنات ، كما يرى اسحق الأنطاكي [2] .

وعبدوا كذلك مناة : « منوتو ـ منوتن ـ منت ـ مناتا » كما تذكر في النصوص النبطية واللحيانية والارمية ، ويرى الدكتور جواد علي [3] أن لهذه الربة اختصاصاً بالحظوظ والأماني ، والموت « المنية » .

ولقد عبدوا معبودات كثيرة منها : « شيع هاقوم ـ شع هقم » شيع القوم وهو إله القوافل النبطي ، الذي يكره الخمر وشاربيها فكان عابدوه يحرمونها على أنفسهم ، ومنها « قس ـ قيسو » قيس ، ويرى « بروي » أنه الإله الذي يحمي الحدود « » ، ومنها « ذغبت » ذو الغابة ، ويرى الدكتور جواد علي أن قيساً وذا الغابة من صور الإله « ود » إله القمر ، ومنها « دشر » ذو الشرى ، و« أبالف » أبو إيلاف ، ورمزوا له بصورة أسد يوضع عند القبر ليحميه ، ومنها عوض أوجد عوض ، وكذلك « حلفن » حلفان الذي وجد اسمه في الكتابات المتعلقة بالمعاملات والعقود لإنزال النقمة بمن يغير نصوصها لذلك يظن أنه إله القسم أو اليمين [4] .

وكان لهذه الأرباب معابد متفرقة على امتداد شبه الجزيرة ، وكهنة يقومون على

(١) نقلاً عن الدكتور جواد علي : المصدر السابق ص ٢٣٨ .

(٢) نفسه ص ٣٩ .

(٣) نفسه ص ٢٤٦ وما بعدها وص ٣٢٠ ـ ٣٢١ .

(٤) نفسه ص ٣٠٥ ـ ٣٠٨ .

عبادتها وتنظيم طقوس الحج إليها . إذ لم يكن الحج مقصوراً على الكعبة وحدها ، ولقد رأينا كيف كانت مجتمعاً لعدد كبير من الأصنام ، فالمسعـودي [1] يورد قولاً ـ دون أن ينسبه لأحد ـ أن الكعبة كانت بيتاً « لزحل » من بين سبعة بيوت معظمة متخذة على أسماء الكواكب السبعة المعروفة . وابن الكلبي في « الأصنام » يجعـل لكل صنم بيتاً محجوجاً ، ويذكر كعبات غير كعبة مكة .

(١) مروج الذهب : جـ ٢ ص ٢٢٦ .

(٤)

لقد تركت هذه العقائد آثارها في ممارسات دينية ، كثيراً ما ترد في كتب الإخباريين تحت عنوان « أوابد العرب» يعنون بها نوادرهم وعجائبهم أو خرافاتهم . وهذه التسمية لا تنم عن فهم لطبيعة هذه الممارسات وأصولها الدينية القديمة ، التي كانت تضمحل شيئاً فشيئاً ، فلم يبق منها قبيل الإسلام إلا آثار باهتة ، على عادة الأديان عندما يطول العهد بها ويبعد الانسان عن منبعها القديم وتلحق الخرافات المضللة بمبادئها .

من هذه الممارسات ، التسميات الدينية والطوطمية للأشخاص ، فمن الأسماء التي تتصل بالدين والمعبودات مثل : وهب اللات وأوس اللات وزيد اللات وتيم اللات ، وعوذ مناة وسعد مناة وقين مناة ونسأ مناة. وعبد غوث وعبد يغوث وزيد غوث وعبد ذي غابة ، وفلح ذي غابة وعبد القيس وامرىء القيس وعبد مناف وعبد شمس وأوس عثتر ، ولحي عثتر ، وسعد إيل وشرح إيل . . . الخ .

ومن الأسماء الطوطمية ما يتعلق بالحيوان مثل أسد وثور وذئب وذؤيب وكلب وكليب ونمر ونمير وتولب ، وعجل وثعلب وبكر وضب وطبيعة وليث وفراس وغنم وعنزه ، ومنها ما يتعلق بالنبات مثل طلحة وطليحة ، وسمرة وسلمة وأرطاة ، وقتادة وحنظلة ، ومنها ما يتعلق بالجمادات مثل صخر وحجر وفهر وجندل ، ومنها ما يتعلق بالهوام والحشرات مثل حية ، والأرقم ، والأسود وجعل وجعيل .

ومن الكلمات ما تسرب من معنى ديني ، وتحولت دلالته بعض التحول ، وإن بقي فيها ما يشير إلى أصلها القديم ، من ذلك كلمة « عوض » وهي إسم إله ، وقد وردت في شعر للأعشى في معرض القسم :

رضيعا لبان ثدي أم تقاسما ... بأسحم داج : عوض لا نتفرق

وقد فسرها المفسرون بأنها تعني الدهر أو أبد الدهر ، وللدهر ظلاله الدينية ، وآلهة الزمان معروفة في الأديان القديمة ، فهل عوض منها ؟ أم أنهما أقسما وأشهدا الإله « عوض » على قسمهما فيكون مرادفاً لاله اليمن « حلفن » ، ولقد أقسما بجزء من الزمن : الليل « أسحم داج » ؛ فهل كان عوض إلهاً للظلام ؟ كل هذا لا يمكن القطع به ، وعلى أية حال فالليل من بين ما أقسم به القرآن الكريم جرياً على هذه العادة القديمة . ومن هذه الكلمات كلمة « أفكل » ويعني استعمالها القديم « سادن الإله » إذ هي تقابل الكلمة الأكادية أبكلو Apkalu [(1)] ، وقد تطورت دلالتها فصارت تعني الرعدة والارتعاش مرضاً أو خوفاً [(2)] ، ويمكن ربط الدلالة الجديدة بالقديمة إذا تصورنا السادن وهو يقوم بطقوس النبوءة ، وما يصاحبها من رعدة عصبية قد تصل إلى درجة الاغماء أحياناً .

وترد كلمة أفكل في مدلولها الجديد في قصة تروي ممارسة دينية موغلة في البدائية ولكنها ظلت حية مرعية إلى عهد جد قريب من الإسلام ، وإن كان لم يتنبه أحد إلى دلالتها الطقوسية . يروي ابن سلام [(3)] « أن ضرار بن الخطاب القرشي كان قد مرّ في الجاهلية ـ في ركب من قريش ـ ببلاد دوس ، وكانوا يطالبون قريشاً بدم أبي أزيهر الدوسي ، فثاروا بهم وقتلوا فيهم ، فلجأ ضرار إلى امرأة من دوس ، مقينة تقين العرائس يقال لها أم غيلان ، فأدخلته بين ثوبها وجلدها ، ودافعت عنه هي وبناتها وصرخت ببنيها فجاءوا ، فخرج معهم ضرار ، فجالد أشد جلاد ، فقالت أم غيلان « ما رأيت شدة أفكل أقرب إلى حسن جلاد منه . . الخ » . ولا تعنينا كلمة أفكل هنا ، فهي بمدلولها الجديد ، وإنما الذي يعنينا هو الطقس الشعائري الذي تمّ في القصة ، مما يسميه دارسو الميثولوجيا « طقس الميلاد الجديد [(4)] » فقد دخل ضرار بين ثوب المرأة وجلدها ثم خرج ، وبهذا يعتبر واحداً

(1) جواد علي جـ ٦ ص ٢١٣ .

(2) راجع : كتاب الغريبين لأبي عبيدة الهروي ، تحقيق محمود الطناحي جـ ١ ص ٥٩ : « فبات وله أفكل » أي رعدة .

(3) الطبقات جـ ١ ص ٢٥١ ـ ٢٥٢ .

(4) راجع : الأمثلة العديدة التي يوردها فريزر في : الفولكلور في العهد القديم جـ ١ ص ٣١٦ وما بعدها ، وراجع مثالاً عربياً آخر لهذه الممارسة : حادث فكيهة بنت قتادة مع السليك بن السلكة في بلوغ الأرب لمحمود شكري الألوسي ١/ ١٣٩ .

من أبنائها فيما يسمى عند الميثولوجيين « أبناء الأردية ، أو أبناء الأثواب » ، ولم تكن المرأة المعادية بمستطيعة أن تمتنع من أداء طقس ديني بهذه الدرجة من الخطورة ، ولما تمّ ، ساغ أن يخرج أبناؤها ـ مع أخيهم الجديد ـ مقاتلين بني قومهم من دوس ، وساغ أن تدافع هي وبناتها عنه . .

ويطول بنا الأمر لو رحنا نستقصي هذه الممارسات ودلالتها الشعائرية القديمة من مثل ما يرويه الإخباريون من الأوابد ، مثل ضرب الثور إذا عافت البقر ورود الماء ، وعقد الرتم لاكتشاف وفاء الزوجة أو خيانتها ، والتعشير [1] ، وعقائدهم في العتائر والتنفير والهام والصدى وأخبار الكهان [2] ، ولكننا نجتزىء هنا بثلاث من هذه الممارسات مشيرين إلى ما وراءها من دلالات دينية وأسطورية تبين غنى الحياة الروحية القديمة التي نجهل عنها الكثير .

الأولى : ما يرويه ابن قتيبة في الشعر والشعراء عن امرىء القيس الشاعر [3]. إذ طرده أبوه الملك ، ووكل أحد مواليه بقتله ، وأن يجيء بعينيه دليلاً على إتمام المهمة، ولكنه يقتل جؤذرا ويأخذ عينيه إلى الملك بدلاً من الشاعر الغلام . وفي القصة مشابه كثيرة لما حدث للشخصية الأسطورية اليونانية « أوديب » . ولكن حاملي الأسطورة من العرب أدوها مبتورة مشوهة ، إلا أن هذه الحكاية ، وقصة حياة امرىء القيس ، تلتقي مع أسطورة أوديب في نقاط كثيرة تجعلهما معاً من أبطال أساطير العبور [4] ، فكلاهما ابن ملك وكلاهما أمر أبوه بقتله ، ونجا من الموت بشفقة من الخادم ، وقدر عليهما الارتحال إلى قصر ملك آخر ، وأن يطلب كلٌّ منهما

---

(١) التعشير أن يقف الغريب أمام البلدة التي يزمع دخولها ، فيقلد صوت الحمار ، معتقداً أنه بذلك يأمن أمراضها ، وهي بقية طقس بربري قديم كان يقصد به حماية الغريب لنفسه من سحر أهل البلدة التي يدخلها ، راجع عيار الشعر لابن طباطبا العلوي : ٣٨ ، وراجع فريزر في : الفولكلور في العهد القديم ص ٢٥٢ .

(٢) في نهاية الأرب للنويري كثير من هذه الأمثلة راجع جـ ١ ص ١٠٩ ـ ١١٠ . وجـ ٣ ص ١١٦ وما بعدها ، وكذلك في حيوان الجاحظ بمختلف أجزائه كثير من ذلك ، وابن طباطبا في عيار الشعر : ٣٢ ـ ٣٩ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ ١ ص ١٠٧ ، كذلك في ديوان الشاعر ص ١٩٤ وما بعدها .

(٤) راجع تحليل بطل اسطورة العبور لدى الدكتور أحمد كمال زكي في : الأساطير ص ١١٣ .

ثار أبيه من قاتله ، وفي حياة كل منهما فسق بالمرأة بشكل أو بآخر ، فأوديب تزوج بأمه ، وامرؤ القيس كان يشبب بنساء أبيه [١] ، وقدر عليهما الموت في الغربة مرفوضين من قومهما . كما نجد في امرىء القيس شبهاً آخر من هرقل البطل الأسطوري ، نصف الاله ، حيث مات كلاهما برداء مسموم ، وبسبب من المرأة أيضاً [٢] .

والثانية : ما يرويه شهاب الدين النويري [٣] عن طقس التطهر ، الذي تقوم به الأرملة بعد عام من وفاة زوجها ، ويسميه أبدة « رمي البعرة » فالمرأة إذا مات زوجها اعتزلت الجماعة ودخلت « الخص » ولبست شر ثيابها حتى تمضي سنة ، ثم تؤتى بدابة « حمار أو شاة ، أو طير ، فتمسح بها ، وقلما تمسح بشيء إلا مات » ، وتخرج على رأس الحول فتعطي بعرة فترمي بها ، ثم تعاود حياتها في الجماعة . وهذا طقس نجده عند معظم الجماعات الانسانية البدائية ، نشأ ـ كما يقول فريزر [٤] ـ نتيجة الخوف من شبح الموت ورغبة في تحاشي رقابته غير المستحبة للجماعة ، ولكي يصرفوا نظره عنهم يقومون بعزل امرأة طيلة هذه المدة في « خص » بعيد عنهم ، وبعد التأكد من انصرافه إلى عالمه يسمحون للمرأة بالانضمام إليهم مرة أخرى ، وعادة ما يساعدها في طقوس التطهر هذه الأخ الأصغر للمتوفى ، على اعتبار أنه المرشح المفترض للزواج منها .

أما الثالثة : فتعود بنا إلى حيث بدأنا هذا الفصل ، إلى صلة الشعر بالطقوس الدينية . يروي ابن الكلبي [٥] أن قبيلة « عك » إذا خرجوا حجاجاً قدموا أمامهم غلامين أسودين ، يصيحان « نحن غرابا عك » ، فتقول عك بعدها ملبية :

« عك إليك عانية . . . عبادك اليمانية . . . كيما نحج ثانية » .

(١) راجع ابن رشيق في : العمدة ١/ ٤٣ .
(٢) راجع بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ١/ ٩٩ .
(٣) نهاية الأرب ٣/ ١٢٠ .
(٤) الفولكلور في العهد القديم ٢/ ١١٩ وما بعدها .
(٥) الأصنام ص ٧ .

وفي هذا الطقس وجوه شبه كثيرة من طقس يوناني سنوي [1] ، يقام للإله أبولو في أيونيا وأثينا ، يقصد به التطهر ، إذ كان يختار رجلان دميان ويلبسان عقوداً من التين المجفف ، وفي نهاية الاحتفال يطردان من المدينة ، ويطلق عليهما اسم « الفارماكوي » بمعنى العاملين عمل العقار «Pharmakon» ، إذ يعتقد أنهما قد حملا النحس عن المدينة إلى خارجها . فهل كان « غراباً عك » يعملان عمل العقار ؟ وإلا فلماذا كانا ينبهان على نفسيهما بالصياح ، لافتين أنظار الأرواح الشريرة إليهما ، بدلاً عن القبيلة ؟ المهم أننا نجد في هذه الشعيرة الطقوسية آثاراً شعرية في تلبية عك ، وهي ثلاث شطرات من الرجز الذي تتجه إليه أنظار الباحثين رائين فيه البداية الأولى للشعر العربي .

وأياً ما تكون هذه البداية ، فقد رأينا أن للعرب حياتهم الروحية وأساطيرهم وحضاراتهم قبل الإسلام ، ومن الطبيعي أن يكون للشعر دور كبير في طقوس عباداتهم ، وإذا كنا قد فقدنا هذا الشعر ، فليس معنى ذلك أنه لم يوجد على الاطلاق ، وإنما علينا أن نتلمس آثاره وتقاليده الفنية التي عاشت في شعر المراحل التي وصلتنا آثارها . حيث تتركز هذه الآثار في الصور الفنية ، وهذا موضوع دراستنا في الفصول التالية .



(١) هـ . ج . روز : الديانة اليونانية : ترجمة رمزي عبده جرجس ١١٣

القسم الثاني

صورة المرأة

بين المثال والواقع

(١)

يقول براندون [١] : « إن الممثلين الأوائل للجنس الانساني وجدوا أنفسهم في حيرة أمام ثلاث مشكلات رئيسية : الميلاد ، والموت ، والحصول على الطعام ، تلك المشكلات قد حاولوا التغلب عليها بوسائلهم السحر ـ دينية » . وهذه العبارة الصادقة نلتقي بدلائل صحتها كلما واجهنا الانسان القديم في دراسة لآثاره الفنية . وفي هذا الفصل سنرى كيف أثرت مواجهة العربي للمشكلة الأولى مشكلة الميلاد ، في نظرته للمرأة وكيف شكلت صورتها في فنه الأول ، فن الشعر .

* * *

إن الفترة الطوطمية [٢] في حياة المجتمعات البدائية تكشف عن العقيدة القديمة فيما يتعلق بالتناسل ، إذ رأى الانسان القديم أن التناسل سر تختص به المرأة وحدها وليس للرجل دور فيه ، لذلك كان الجميع ينتسبون إلى الطوطم المقدس في القبيلة . ولقد ربط الانسان سر الخصوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض ، في المجتمعات الزراعية بشكل خاص ، لذلك عبدت الأرض بوصفها أماً ، ورمز لها في الدين القديم بالهات أمهات ، أي أن معنى الأمومة هو المعبود ، في حالة الآلهة الأرض ، والآلهة المرأة . وحتى بعد اكتشاف دور الرجل في الاخصاب ، وتدخل هذا المعنى في إيجاد الاهات للجمال الجسدي ، ظلت آثار الأمومة عالقة بالالاهات

---

(١) Brandon, S.G.F. Religion in Ancient History, P.3.

(٢) راجع تفصيل مكلينان لنظرية الطوطمية نقلاً عن الدكتور جواد علي ص ٥١٨ جـ ١ في كتابه القيم : « المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم للملايين ـ بيروت جـ ١ فبراير ١٩٧٠ » .

الجديدات [١] ، وفكرة العذراء أم الإله فكرة صاحبت الذهن الانساني وسيطرت عليه أمداً بعيداً . ولأن فكرة الخصوبة ـ أو الأمومة ـ كانت هي الأساس في عبادة كهذه ، كانت صورة الآلهة ـ المرأة تبرز استعداداً خاصاً لهذه الوظيفة ، وهذا ما يظهر جلياً في مخلفات إنسان ما قبل التاريخ ، يقول نورمان بريل [٢] : « إن الأعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري وتمثل امرأة بدينة في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة » . ولعل الوصف المفصل الذي أتى به براندون لهذه التماثيل يعطي تصوراً أكثر وضوحاً لصور المرأة في العقيدة القديمة . يقول [٣] :

« تمدنا حفريات العصر الحجري بالتصور الديني لأهله ، ففي عديد من المدن وجدت تماثيل من الحجر أو العظام ، لنساء يلفت النظر إليها شيئان : ان الأعضاء الأنثوية قد بولغ في تضخيمها . وأن الوجه لا يحمل أي ملامح ، وتسمى هذه التماثيل « فينوسات لوسبيل » ، وهي صغيرة ، صالحة للنقل . ومغزى تضخيم أعضاء الأنوثة مع الوجه الخالي من الملامح ، أنهم لم يكونوا يرسمون امرأة بشخصها المعين ، ولكنهم يستحضرون « المرأة » بوصفها « أماً » أي مصدر الخصوبة واستمرار الحياة ، لذلك كان أناس العصر « الباليوليثي » (*) مهتمين بالحاح ، بالخصوبة التي تبرزها فنونهم على جدران

---

(١) لبيان الصلة بين ممارسة العلاقة الجسدية بين البشر ، وبين خصوبة الأرض ، راجع فريزر ـ الغصن الذهبي ـ ففي الفصل الذي عقده عن « الزواج المقدس » نماذج متعددة للإلاهات الأمهات في مجال الخصوبة . « الطبعة الانجليزية المختصرة من ص ١٨٤ حتى ١٩٣ . وعن الأم العذراء كانت « ننجال » في سومر تلقب بهذا اللقب ، راجع ترجمة النشيد السومري المتضمن ذلك لدى صمويل نوح كريمر في كتابه « السومريون ـ تاريخهم ، وحضارتهم ، وخصائصهم » ترجمة د . فيصل الوائلي ، كما كانت « عشتار » في بابل تدعى « العذراء المقدسة » أو « الأم العذراء » على الرغم من اختصاصها بالعهر الديني والبغايا . راجع ول ديورانت في « قصة الحضارة » م ١ جـ ٢ ص ٢١٥ ترجمة محمد بدران .

(٢) ص ١٦٦ في كتابه : بزوغ العقل البشري ترجمة اسماعيل حقي نشر مكتبة نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين . يونيه سنة ١٩٦٤ .

(٣) المصدر السابق ص ١٣ ، ١٤ .

(*) يرى فيلبي أن هذا العصر هو بداية الهجرات السامية من جنوب جزيرة العرب حاملين معهم آلهتهم وأولها القمر ، وثقافتهم ، نحو الشمال . راجع د . جواد علي ـ المصدر السابق جـ ١ ص ٢٣٢ .

الكهوف ، فبالنسبة لهذه المجتمعات البدائية ، كان الاحتياط لتحصين أنفسهم ضد أخطار البيئة والحاجة إلى تأكيد أنهم سينجبون أبناء ، كان ذلك ، على الدرجة القصوى من الأهمية . لذلك كانت أشكال الأنثى القابلة للحمل تحمل وعداً دائماً بتجديد الحياة واستمرارها ، والتغلب على عدوان الموت الضاري » .

ولم يكن العرب أصحاب حضارة زراعية يعتد بها ، وبخاصة مرحلة التبدي التي يحدد لها ألبريت [1] النصف الأخير من الألف الثاني قبل الميلاد ، ولعل هذا هو سر اتجاههم إلى الشمس وهي أظهر ما في حياة الصحراء ، خالعين عليها صفة الأمومة ، فاعتبروها الربة ، والإلهة الأم [2] ، ولعل هذا هو سر تأنيث الشمس في اللغة العربية على عكس اللغات التي ربطتها بإله ذكر .

ولقد جمع العرب الصور المختلفة للأمومة أو الخصوبة كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان ، النخلة والسمرة من النبات ، والمرأة من الانسان ، فجعلوها رموزاً مقدسة للشمس ـ الأم . ولهذا أظهرت هذه الرموز متجاورة عند تصوير الشعراء للمرأة فيما وصل إلينا من شعر مرحلة ما قبل الإسلام ، ولا نقصد بهذا أن شعر هذه المرحلة المتأخرة من تاريخ العرب ، يحمل لنا في صورة طقوس الدين البدائي القديم ، فقد كانت كثرة هذه الطقوس قد درست ولم يبق منها إلا آثار باهتة حتى في الممارسات الدينية ، ولكننا نرى أن الصور المترسبة في الشعر من الدين القديم هي من آثار احتذاء الشعراء لنماذج فنية سابقة ـ لم تصلنا ـ كانت وثيقة الصلة بهذا الدين ، أو ـ بمعنى آخر ـ لقد تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية ، قد تخالف أحياناً النماذج القديمة ولكنها في كثرتها تشي بتتبع لهذه النماذج من حيث ظهور الصورة المقدسة للأم ـ بشكل غير واعٍ ـ عند حديثهم عن المرأة ، إذا جمعوا لها صفات الخصوبة والأمومة المعبودة ، التي ارتبطت بالربة الشمس في الدين القديم . ولهذه الصور نفرد هذا الفصل .

---

(١) نقلاً عن : الدكتور جواد علي ـ المصدر السابق جـ ١ ص ١٩٨ .

(٢) وإن اعتبرت الهاً ذكراً عند البابليين وعند التدمريين وهم عرب ، إلا أن الصورة الغالبة عليها كانت التأنيث ، ويرى فلهوزن أن تذكيرها عند التدمريين كان نتيجة عوامل خارجية . راجع الدكتور جواد علي ـ المصدر السابق جـ ٦ ص ٥٠ وما بعدها .

(٢)

لقد كانت صورة المرأة الممتلئة الجسم ، التي تميل إلى البدانة ، من الصور المهمة في نظر الانسان القديم ، كما أسلفنا ، لتحقق الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة ، والخصوبة الجنسية ، ولقد ظلت هذه النظرية عالقة بتقييم الرجل للمرأة زمناً طويلاً ، وليست القضية في أساسها قضية ذوق جمالي سائد ، في عصر من العصور ، كما يرى الدكتور محمد النويهي[1] وإنما هي قضية مترسبة عن معتقد ديني موغل في بدائيته ، فمن كمال صورة المثال المعبود أن يكون متصفاً بالصفات التي تؤهله لأداء وظيفته التي عبد من أجلها ، وليس هذا الأمر الذي ساد عند العرب وحدهم في هذه المرحلة الحضارية . وليست الصورة التي لفتت نظر الدكتور النويهي في شعر علقمة بن عبدة ، صورة قد اخترعتها مخيلة علقمة وتابعه عليها الأعشى والحادرة كما يقول ، ولكنها تراث سبقهم جميعاً ، فهي صورة دينية ، تسربت إلى الشعر القديم وتحولت إلى قالب فني ، ظل الشعراء يجددون عناصرها ، ويحاولون تطوير حدودها حتى أفسدوها في نهاية الأمر ، إذ لم يقتصر فسادها على الصورة التي يحكم عليها الدكتور النويهي بالركاكة في شعر عمر بن أبي ربيعة في قوله :

أبت الروادف والثُّدَى لقميصها ... مس البطون وأن تمس ظهورا

ولكن وصل بهم التهويل إلى صورة أكثر فجاجة وسخفاً عند ذلك الذي يصور دخول صاحبته اليوم تتبعها أردافها غداً .. ولكن لنضرب صفحاً عن هذه

(١) في كتابه : « الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه » جـ ١ ص٣٢٢ ،والاشارات التالية هي لقضايا يثيرها الدكتور النويهي منذ أول الفصل ص ٢٩٧ .

الصور السمجة آخذين في طريق تتبع الجانب المشرق من صورة المرأة ـ الأم ، أو الأم ـ المعبودة ، في النماذج الجيدة من الشعر العربي .

يقول امرؤ القيس [1] في وصف معشوقته :

ويا رب يوم ناعم قد لهوته	بمرتجة الحاذين ، ملتفة الحشا
بَرَهْرَهَةٌ كالشمس في يوم صحوها	تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
أسيلة مُسْتَنٌ الوشاح ، كأنما	تكسر في أوراكها هابِرُ النقا
مضمخة الأردان ، سهل حديثها	لطيفة طي الكشح ، وَهْنَانَةِ الخطا

فيقدمها لنا تمثالاً من « فينوسات لوسيل » مصوراً من كلمات . يركز على تصوير الأعضاء الأنثوية التي تؤدي وظيفة الخصوبة تاركاً الوجه بلا ملامح محددة ، إذ يربطه بالشمس مباشرة ، ثم ينصرف إلى إكمال الملامح الجسدية ، فالفخذان ممتلئان ، والخصر ضامر . وامتلاء الفخذين مبالغ فيه ، وكذلك ضمور الخصر ، وعلى عادة امرىء القيس في التصوير [2] تجده يراكم الصور بعضها فوق بعض ولا ينميها طولياً ، فصورة الفخذين التي يبرزها بثلاثة أوجه : مرتجة الحاذين ، تكسر في أوراكها هابر النقا ، وهنانة الخطى . كذلك ضمور الخصر : ملتفة الحشا ، أسيلة مستن الوشاح ، لطيفة طي الكشح . وفي هذا التكرار والتراكم تركيز مقصور على إبراز أعضاء الأنوثة متكاملة ، حيث يجمع الشكل جمعاً كلياً في كلمة : برهرهة ، التي يتوافق معنى الارتجاج فيها مع جرس حروفها ثم يقرن هذا الاكتمال بصورة المعبودة ـ الأم : الشمس التي تضيء الظلام وتبدده مهما احلولك . ولكن امرأ القيس لا يقدم لنا تمثالاً جامداً وإنما صورة حية يتضافر في بنائها النظر ، والسمع ، والشم والحركة ، كما يحاول أن تكون أصوات حروفه مؤدية دورها في التكوين فالصورة غنية بالعناصر البصرية ، كما رأينا ، ولا تغفل الحديث ـ حديثها العذب « سهل حديثها » ولا الرائحة « مضمخة الأردان » ، أما الحركة فكثيرة ، تتراوح بين

---

(1) ديوانه ص ٣٣١ .

(2) عن امرىء القيس وخصائص أسلوبه في التصوير راجع الدراسة الرائدة التي يقدمها الدكتور ابراهيم عبد الرحمن في كتابه : « قضايا الشعر في النقد العربي » صفحات : ٦٣/ ٦٩ ، ١٠٦/ ١٠٩ . نشر : مكتبة الشباب ١٩٧٧ .

ارتجاج جسدها البدين ، وخطواتها المثقلة وبين ما تؤديه الحروف بجرسها من صوت كحفيف الوشاح « أسيلة مستن الوشاح » الذي يؤديه حرفا السين والشين ، وصورة الاهتزاز في « مرتجة » ، وبرهرهة التي يؤديها الراء والجيم ، أو الراء والهاء ، كذلك صورة الحركة التي يتخيلها الذهن ، أو الحركة الثابتة - إن صح التعبير - حركة الرمل المتموج التي ثبتت في فخذي هذه المرأة - المثال « تكسر في أوراكها هابر النقا » . وفي صورة أخرى لهذا النموذج نجد امرأ القيس يركز على صورة الحركة ، الموحية بالمعنى نفسه . معنى الامتلاء والبدانة ، يقول : [1]

وإذ هي تمشي كمشي النزيـ ـف يصرعه في الكثيب البَهَرْ
بَرَهْرَهَةٌ ، رُؤْدَةٌ ، رَخْصَةٌ كخُرْعُوبَة البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكـ ـلام ، تَفْتَرُّ عن ذي غُروب خَصِرِ

فهو في تصويره لها يكاد يقيمها أمامنا جسداً حياً متحركاً ، ويعتمد في تشكيل هذه الصورة على عدة وسائل معظمها صوتي وإن كانت كلها تتضافر على خلق صورة حركية بصرية . ففي البيت الأول تتخالف ست ياءات مكونة حركة متموجة بطيئة تمثل تمايل المشبه المتهالكة « مشية النزيف » .الياء الأولى المتحركة بالفتح في الضمير «هي» ، تتلوها الياء الثانية ، وهي حركة الكسرة الطويلة في « تمشي » والثالثة متحركة بالكسر« كمشي » ، والرابعة حركة الكسرة الطويلة التي يزيد من طولها وقوعها بين شطري البيت «النزيف» والخامسة متحركة بالفتح «يصرعه» والسادسة طويلة «في الكثيب» . . . كل هذا يؤدي صورة المشبه المتهالكة ، مشية الذي لا يستطيع التحكم في حركته ، وضبطها فهو مذهوب بقوته أو بعقله ، يضاف إلى ذلك أنه يمشي في كثيب رمل ، وهذا أدعى إلى تهالكه واختلاج مشيته . أما البيت الثاني فقد تولى تصوير حركة الاهتزاز والارتجاج والتأرجح الذي يؤديه حرف الراء ، والتقسيم الموسيقي للكلمات ، ثم يأتي التشبيه مؤكداً على هذه الحركة ذاتها . فهي كغصن البانة ، لدونة وليونة ، ولكن هذا الغصن قد انفلق من شجرته عند أصل ارتباطه بها ، لما أثقله من ورق نضر ، فهو أكثر اهتزازاً وتأرجحاً . أما البيت الأخير فيكمل

(١) ديوانه ص ١٥٦ .

ما أداه سابقاه ، عن طريق التقطيع الصوتي : « فتور القيام ، قطيع الكلام » ففي نهوضها صعوبة لثقلها وامتلائها . وإذا انتهينا إلى حقيقة أن الشعر العربي صوت مسموع في أساسه وليس كلمة مقروءة وجدنا ما تؤديه هذه التقطيعات أو الوحدات الصوتية ـ لا العروضية من حركة ، فالميم في هذين المقطعين تقع غير منتمية إلى واحد منهما إلى حد كبير مؤدية بذلك ـ مع اتاحتها الفرصة لظهور صوت الألف الممدودة والوقوف عليها ـ صورة الانقطاع في القيام تثاقلاً ، وفي الكلام انبهاراً . وما دمنا قد ذكرنا العروض فلنذكر أيضاً الأثر الموسيقي الصوتي لبحر المتقارب ، الذي يساعد هذه الصورة الصوتية على أداء حركتها البصرية المتثاقلة ، في رتابة وبطء تفعيلاته : فعولن فعولن فعولن فعل . على أننا في نهاية الحديث عن هذه الصور يجب أن نلاحظ أن للحركة فيها نمطين مختلفين . حركة الاعضاء التي تظهر واضحة الارتجاج لاكتنازها وسمنتها ، وحركة الجسم كله التي تظهر بطيئة متثاقلة للسبب نفسه فالحركة اللاإرادية لمواضع سمنتها يسيرة الظهور ، أما الحركة الارادية لأعضائها فهي عسيرة ومجهدة ، والسبب في الحالين بدانتها التي يحرص الشاعر على إبرازها لأنه يحتذي صورة مثالية لامرأة كانت تقدس فيها صفة الخصوبة ، خصوبة جنسية تؤدي إلى الأمومة التي هي الوظيفة الأساسية للإلهة الأم ، واهبة الحياة ، وضامنة استمرار النوع أو ثراء القبيلة بالعدد الوفير الذي يجعلها «جمرة» لا تحالف غيرها غناء بما فيها من عدد المحاربين .

وهذه الصورة كثيرة الشيوع في الشعر العربي . يكاد لا يخلو منها شعر شاعر في مرحلة ما قبل الإسلام ، وإذا كان علينا أن نذكر نماذج أخرى فيمكننا أن نجتزىء بنموذجين ، أحدهما مختصر مركز للمرقش الأكبر ، وهو من مشاهير العشاق في هذه المرحلة ، والآخر مفصل للأعشى أبي بصير ، وهو من مشاهير المتهتكين فيها . يقول المرقش[1] :

وفي الحي أبكار سَبَيْنَ فؤادَه	علالَةَ ما زَوَّدْنَ والحب شاعفي
دقاق الخصور ، لم تعفر قرونها	لشجو ، ولم يحضرن حمى المزالف
نواعمُ ، أبكارٌ ، سرائرُ ، بدنٌ	حسان الوجوه ، لينات السوالف
يهدلن في الآذان من كل مُذْهَبٍ	له رُبَدٌ يعيا به كل واصف

(١) المفضليات ص ٢٣١ .

إنها لديه : بكر معشوقة ، دقيقة الخصر ، منعمة غير مبتذلة ، بدوية لم تتعرض لأدواء القرى ، ناعمة ، بكر « مرة ثانية ، فهو يركز على صفة العذرية فيها » ، ثم تأتي بعد العذرية التي يهتم بها صفتان ترتبطان بها رباطاً وثيقاً ، فهي سرارة ، « وسرارة الوادي » مطمأنه ومجتمع الخصب فيه . . . وما دامت قد ارتبطت بالأرض والخصوبة فلا بد أن تكون بدينة ، وهذه هي الصفة الثانية المرتبطة بالمعنى الديني للعذرية ، ثم تأتي زينتها في النهاية فهي تتزين بقرط ذهبي لا يحير له واصف وصفاً ، فهو يبهر شاعرنا البدوي حتى أنه ليعيا بوصفه . ولعلنا لاحظنا حشد صفات الخصوبة دون نظام لهذه المحبوبة ، فهو يرسم صورة موسعة توسيعاً عرضياً يضع الصفات بعضها إلى جانب بعض لينمي جوانب الصورة ، على عكس امرىء القيس الذي يراكم الصور بعضها فوق بعض ، وبعد أن أتى على هذه الصفات راسماً صورة جسدية ، نجده يهمل ملامح الوجه هو الآخر إهمالاً تاماً ، فيكتفي بأنها حسنة الوجه ، لينة جانبيه .

وإذا كان المرقش البدوي قد بهره قرط محبوبته ، فإن الأعشى الذي ربي في اليمامة ، وجاب الحواضر حتى وفد على كسرى ، يصور محبوبته الحضرية تصويراً مفصلاً في قوله : [1]

يا جارتا ما كنت جاره ... بانت لتحزننا عفاره
بيضاء ضحوتها ، وصفـ ... ـراء العشية كالعراره
وسبتك حين تبسمت ... بين الأريكة والستاره
بقوامها الحسن الذي ... جمع المَدَادَةَ والجَهَارَه
كتميل النشوان ، تر ... فل في البَقِيرَةِ والإزاره
وبجيد مُغْزِلَةٍ إلى ... وجهٍ تُزَيِّنُهُ النَّضَارَه
ومها تَرِفٌّ غُرُوبُهُ ... يشفي المتيم ذا الحراره
كذُرَى مُنَوَّرٍ أقحوا ... ن ، قد تسامق في قراره
وغدائر سود . . . على ... كفل تزينه الوَثَارَه
وأرتْكَ كَفًّا في الخضا ... ب ، وساعداً مثل الجُبَارَه

(١) ديوانه ص ٧٥ .

ولا يروعنا الأعشى الحضري بوصف تحضر صاحبته المتبسمة بين « الأريكة والستارة » ولا هي ترفل « في البقيرة [1] والازارة » فمظاهر التحضر هذه ثانوية في الصورة ، أما العناصر الأصيلة فلا تخرج عن صورة البدوية صاحبة المرقش فهي بدينة تمشي كما يتمايل النشوان ، وقوامها يجمع بين « المدادة والجهارة » ، وهي ذات أرداف مليئة ، حتى أنه يسميها « كفلا » وسواء كان هذا الكفل لحصان أو ناقة أو امرأة فالأمر لا يختلف لأن هذه كلها معبودات تتحد في معناها وإن اختلفت صورها والأعشى يلجأ إلى البادية في جلب تشبيهه بالغزال ، ولعلنا لاحظنا المرقش يعبر عن الشعر « بالقرون » : « لم تعفر قرونها لشجو » ذلك لأن الغزالة وهي ذات « قرون » صورة من صور الشمس [2] ، ولعلنا نذكر أيضاً كيف ربط امرؤ القيس بين صاحبته وبين الشمس . فالمرأة في كل هذه الحالات معبودة رمز للشمس الأم ولعلنا الآن نستطيع أن نتقبل صورة صاحبة الأعشى ، التي هي بيضاء بالضحى وصفراء بالعشية ، لأنها هي الشمس ذاتها .

ولا تعوزنا النصوص التي تبرز هذه الصورة المتميزة للمرأة ، فهي كثيرة ، لهذا سوف لا نتوقف كثيراً عندها بعد أن نلم للمرة الأخيرة بهذه الصورة عند بشر بن أبي خازم ، والتي تعيدنا إلى الصورة التي بدأنا بها عند امرىء القيس ، يقول بشر[3] :

وفي الأظعان آنسة ، لعوب	تَيَمَّمَ أهلها بلدا ، وساروا
من اللاتي غذين بغير بؤس	منازلها القُصَيِّبَةُ ، فالأوار
نبيلة موضع الحَجْلَيْنِ ، خَوْدٌ	وفي الكشحين والبطن اضطمار
ثَقَالٌ كلما رامت قياما . . .	وفيها ـ حين تنبعث ـ انبهار

ولا جديد في الصورة ، فهي جسد بدين ، حسن التقسيم ، يرق حيث تحسن الرقة ، ويمتلىء حين يجمل الامتلاء ، دون وجه ، أو بوجه دون ملامح ، إلا في

(١) البقيرة ثوب بلا أكمام .

(٢) يقال « ذر قرن الشمس » وعن ارتباط الشمس بالغزال راجع الدكتور احمد كمال زكي في دراسته القيمة : الأساطير ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٣) ديوانه ص ٦٤ .

النادر القليل كما رأينا عند الأعشى الذي يلم بوصف الثغر فقط من ملامح الوجه . إن الشاعر ينحت تمثالاً من الكلمات ، والتمثال له مقاييس وأبعاد ينبغي ألا يخل بها الشاعر ، لأن هذا التمثال - أو الدمية كما كانوا يسمونها في شعرهم - له ارتباطات دينية ينبغي أن يحافظ الشاعر على آثارها ، مهما كانت هذه الآثار باهتة أو موغلة في القدم .

وارتباط هذه الصورة الجسدية بالدمى والتماثيل ارتباط واضح في الشعر العربي قبل الإسلام ، وهو وثيق الصلة بالدين القديم ، إذ كانت هذه الدمى والتماثيل تقدم قرابين ونذوراً في معابد الشمس - الأم ، وهي إما على هيئة امرأة أو على شكل حصان ، والمعنى اللغوي لكلمة دمية ما زال يحمل آثاراً دينية فهي تعني الصورة المنقوشة من الرخام ، وتعني الصنم ، وتعني الصورة المنقوشة التي يظهر فيها اللون الأحمر [1] . لهذا ترتبط صورتها بوصف المرأة البدينة غالباً ، فنرى هذه الصورة في شعر الأعشى [2] :

وقد أراها وسط أترابها	في الحي ذي البهجة والسامرِ
كدمية ، صور محرابها . . .	بمذهب في مرمر ، مائر

وفي شعر امرىء القيس [3] :

ويا رب يوم قد لهوت وليلة	بآنسة كأنها خط تمثالِ
يضيء الفراش وجهها لضجيعها	كمصباح زيت في قناديل ذبال
كأن على لَبّاتها جمر مُصْطَلٍ	أصاب غَضّى جزلا وكف بأجذال

ويقول [4] :

كأن دمى سقف على ظهر مرمر	كما مزبد الساجوم وشْياً مصورا
غرائر في كن ، وصون ، ونعمة	يحلين ياقوتا وشَذْراً مفقّرا

(1) أساس البلاغة (1/ 284) وتاج العروس (10/ 131) .
(2) ديوانه ص 92 .
(3) ديوانه ص 29 .
(4) ديوانه ص 58 .

كما نجد الصورة نفسها في شعر بشر بن أبي خازم ، وهو ينسب هذه الدمى إلى صنعاء ، نعلم أن اليمن كانت من مراكز عبادة الشمس [1] :

كأن على الحُـدُوجِ مُخَدَّراتٌ دمـى صنعـاء خُطَّ لهـا مثال

والصورة في هذه النماذج دينية محض ، فهي في شعر الأعشى دمية موضوعة في محراب ذي نقوش يتداخل فيها الذهب مع تجازيع المرمر ، والمحراب هنا بيت عبادة بالذات ، وإن فسره المفسرون بغير ذلك [2] . وهي في شعر امرىء القيس تمثال ، وهي تمثال للشمس بالذات « يضيء الفراش وجهها » ، ثم هي دمية سقف ، مصنوع من مرمر ، على العادة في بناء بيوت العبادة ، والتمثال والدمية لديه معاً يزينهما جوهر أحمر ، فهو كالجمر في الصورة الأولى ، وهو الياقوت والشذر في الثانية وهذه الصورة الثانية لامرىء القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ، ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة يؤدينا إليها الحديث عن بيت بشر بن أبي خازم ، الذي يصور المرأة على أنها دمية من دمى صنعاء « خط لها مثال » فهي مصورة تمثالاً جميلاً ، يرتبط لديه بالرحيل : إذ هي في صورة هذه الدمية عندما جلست في هودجها راحلة . وكذلك كانت الصورة التي أشرنا إليها عند امرىء القيس ، فقد جاء في أعقاب صورة الرحيل أيضاً . وعند ذكر الرحيل تصور المرأة

---

(1) ديوانه ص ١٦٧ .

(2) يرى الأصمعي تفسير كلمة المحاريب بالغرف في قول امرىء القيس :

ومـاذا عليه أن ذكرت أوانسـا كغـزلان رمـل في محـاريب أقيال

(ص ٣٤ من ديوانه) ، ذاكراً أن الأقيال كانوا يتخذون الغزلان ويربونها ، وهذا وهم من الأصمعي إذ أن الغزلان لا تربى في الغرف ، أما الصورة هنا فهي تماثيل الغزلان المقدسة التي توضع في المعابد ، والشائع في المجتمعات الوثنية أن يكون لكل أسرة في منزلها مكان للعبادة أو « مصلى » توضع فيه آلهة الأسرة الخاصة ، إلى جانب الآلهة الموجودة في المعابد العامة (راجع : الدكتور جواد علي في المصدر السابق جـ ٦ ص ٧٦ بالنسبة لوجود هذه العادة عند العرب ، وراجع أيضاً : فيليب حتي في : تاريخ سورية ولبنان وفلسطين ص ١٣٢ بالنسبة لوجودها عند سامي الشام) والغزال من المعبودات العربية القديمة رمزاً للشمس . وتروي قصة حفر زمزم كيف وجد عبد المطلب غزالين من ذهب إلى جانب ما وجد فيها ، ويرى العلماء المحدثون إن هذا دليل على عبادة الغزال في عصور قديمة عندهم . راجع الدكتور أحمد كمال زكي في : الأساطير ص ٨٣ .

في صورة أخرى ، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس ، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية ، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة . هو عنصر القامة الطويلة ، والصورة هنا النخلة دائماً ، وتمام الصورة المشار إليها هو [1] :

بعيني ظُعْنُ الحي لما تحملوا	لدى جانب الأَفْلاج من جنب تَيْمَرا
فشبهتهم في الآل لما تكمشوا	حدائق دوم ، أو سفينا مُقَيَّرا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن	دوين الصفا .. اللائي يَلِينَ المُشَقَّرا
سوامق جبار ، أثيث فروعه	وعالين قِنْوَانًا من البسر أحمرا
حمته بنو الربداء من آل يامن	بأسيافهم . . . حتى أقِرَّ . . وأوقرا
وأرضى بني الربداء واعتمَّ زهوُه	وأكمامه حتى إذا ما تهصرا
أطافت به جيلان عند اقتطاعه	تردد فيه العين حتى تحيرا
كأن دمى سقف على ظهر مرمر	كسا مُزْبِدَ الساجوم وَشْياً مُصَوَّرا
غرائر ، في كن وصون ونعمة	يُحَلَّيْنَ ياقوتاً ، وَشَذْرًا مُفَقَّرا

فعلى عكس عادة امرىء القيس نجده هنا يلجأ إلى إنماء الصورة طولياً ، وتطويرها لا تراكمها [2] ، وهذا ما أتاح له أن يحدث هذا الاختلاف الذي سبقت الاشارة إليه آنفاً، وبنجاح فني كبير. فهو ينطلق مع وصف النخيل ، تاركاً الظعن - وهي المشبه - موهماً أنه أهملها على عادة الشعراء في هذه الفترة . فيصور النخيل مرتويات « مكرعات » وهذا أطيب لثمرها ولنموها فهي نخلات طوال ممتلئة سعفاً وثمراً نضيراً ، وصورة الاثمار من صور الخصوبة بالطبع ، والنخلات في حماية قوم أشداء ينفون عنها العدوان وكأنها شعرت بهذه الحماية فقرت واطمأنت ، وأوقرت ثمراً ، أكمل مدته ونضج ، وقرت به أعين أصحابه ، فهم يطوفون به في رضى

(١) ديوانه ص ٥٦/ ٥٩ .

(٢) لا يلجأ امرؤ القيس إلى الصور النامية طولياً إلاّ في القصة حيث يكون الحدث سبب النمو الطولي كما سنرى في صيد الثور الوحشي اما في غير القصة فيلجأ إلى تراكم الصور المكثفة كما في وصفه لليل أو للحصان أو تصويره للمرأة كما سبق ، وأحياناً قليلة يوسع الصورة عرضاً كوصفه للسيل . وهذا كثير في ديوانه ، راجع ص ٢٤ ، ٧٢ ـ ٧٣ .

وحبور . وهنا يعيد صورة المرأة ، لا على حالها الأول ظاعنة ، ولكن في شكل جديد شكل الدمية في هيكل عبادتها ، وما عليها من الحلى الحمراء .

لقد وقف المفسرون [1] أمام هذه الصورة مواقف مختلفة : فأما الأصمعي فقد ترك البيت الذي وردت فيه صورة الدمى دون تفسير ، وأما أبو حاتم فاتجه إلى ربط صورة الدمى وما عليها من حلى بالنخل وثماره الحمراء ، إلا أن الأعلم الشنتمري يرفض ذلك ، ويميل إلى ربط الدمى بالنساء في هوادجها مهملاً الصورة المطلوبة للنخيل التي تقع بين النساء والدمى . وأبو حاتم والأعلم يأخذان بجانبين غير متكاملين من الصورة ، لا بد من اجتماعهما معاً ، فهذه عناصر متآلفة ، إذ المرأة والنخلة والدمية وجوه لصورة واحدة ، ولعل الصورة اللونية الحمراء ، وعدم امتدادها إلى المرأة هي السبب فيما أحدثه الأعلم وأبو حاتم من انفصال بين عناصر الصورة ، فإذا ما أعدنا التذكر إلى تصوير الهوادج اللوني ، عند زهير مثلاً في قوله [2] :

عَلَــوْنَ بأنمــاط عِتَــاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حواشيهــا مُشَاكِهَــةَ الدم

كذلك عند الأعشى في قوله [3] ، قبل أن يشبههن بالنخل أيضاً :

علــون بأنمــاط عتــاق ، وعَقْمَةٍ جوانبهــا لونــان : ورد ومُشْرَبُ

تآلفت جوانب الصورة ، لوناً وعناصر ، فاللون الأحمر هو السائد في صورة الهودج الذي يكن المرأة ، وفي ثمار النخيل ، وفي حلى الدمى ، وبذلك تتكامل جوانب الصورة التي ترسم للمرأة نظائرها المقدسة المخصبة ، ومن الدمى والنخيل رموز الشمس الأم ، ويكون الحديث عن النخيل ، المحوط بالحماية والرعاية ،

---

(١) راجع ديوان امرىء القيس ص ٥٨ ، ولا يعقل أن يعجز الاصمعي - على علمه الواسع - عن تفسير البيت ولكن يبدو أن تحرجه الديني منعه الخوض في مثل هذا التفسير المرتبط بالدين الوثني القديم .

(٢) ديوانه ص ٩ .

(٣) ديوانه ص ١١ في صورة شبيهة بصورة أمرىء القيس السابقة .

حديثاً عن المرأة إذ هي دائماً ـ أو يجب أن تكون دائماً ـ في حماية وحوطة ، لأنها مخصبة مثمرة معبودة .

يقول أبودؤاد الأيادي[1] :

وتـراهن في الهوادج كالغـزلان مـا إن ينـالهـن السهــام
نخـلات من نخـل بيسان أينعــن جميعـاً ، ونبتهن تـؤام

فيعيد ربط المرأة بالغزال ، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الـدينية لما له من قداسة ، أو لما فيه من قوى سحرية ـ على سواء ـ « ما أن ينالهن السهـام » !! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة ، فهن ـ ولنلاحظ تعبيره عن النساء والغزلان والنخل بنون النسوة جميعاً ـ مخصبات : أينعن وأتأمن أيضـاً . ولا نستـطيع أن نغفـل في إشارته إلى جزء من أرض فلسطين « بيسان » وإلى الاتئام صـورة للخصـوبة الأنثوية جاءت من هناك . ففي « نشيد الانشاد » شبهت أسنان المحبوبة بقـطيع « نعاج صادرة من الغسل ، كل واحدة فيها متئم ، وليس فيها عقيم » [2] .

---

(١) الأصمعيات ص ١٨٦ .

(٢) العهد القديم ـ نشيد الإنشاد ٦ ـ ٦ .

(٣)

ولقد تخلفت عن عبادة المرأة ـ الأم ، وعن ربطها بالشمس ، الأم المعبودة وجعلها نظيراً للرموز المتعددة التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزالة والمهاة ، تخلفت عن ذلك صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة المثال أو الصورة المثالية للمرأة ، وهي بذلك صورة لا تتعلق بامرأة بعينها ، وإن وضعت لها الأسماء [١] ـ مما قد يوهم بأنها صورة لامرأة معينة ـ إلاّ أن عناصر هذه الصورة تتواتر عند الشعراء وتسير على نسق واحد مما يجعل صورة المرأة في الشعر أقرب إلى أن تكون نسخاً مكررة من أصل واحد . نحن لا نغفل الاختلافات اليسيرة في التعبير الفني عن الصورة ، ولكن هذه الاختلافات لا تمس جوهر الصورة الأساسي وعناصرها المميزة فالوجه شمس ، يضيء الظلام ، والعينان لمهاة ، والجيد لظبي ، والمهاة والظبي أم دائماً ، والأسنان كالبرد أو البللور ، سقى ماء الدر أو ضوء الشمس . ويحيط بوجهها المضيء شعر كثيف فاحم ، وهي تماثل في رقتها ونقاء أديمها ، بيضة النعامة ،

---

(١) ندرك أن أسماء النساء في الشعر القديم لها دلالة تتصل بالسحر ـ أحياناً ـ بشكل ما ، وكذلك المواضع . ولكننا لا نستطيع أن نغامر فنحدد هذه الدلالة ما لم تتوفر المكتشفات التي تضيء طريق هذا التحديد ، أما بغير هذا فلا يخرج التحديد عن الانطباعية التي لا تؤتمن في نتائجها الأخيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر ، ومع ذلك فقد انزلق اليها الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه : « الصورة الفنية في الشعر الجاهلي » في الفصل الذي عقده لدراسة الدلالات الرمزية للأسماء ص ١٤٦ وما بعدها ، فرباب الهة الموسيقا . وأم أوفى ربة الحكمة ، وهر ربة الجنس .. الخ .. الخ .. والمرأة قد عبدت رمزاً للشمس الأم المخصبة ـ والأنوثة الكاملة . أما أن نفهم كل اسم على أنه الهة لما يدل عليه موضوع القصيدة ـ في أحد جوانبه ـ فهو امر لا يعدو أن يكون خيالاً لا سند له من علم ، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة .

والدرة التي يستخرجها الغواص . وهذه العناصر التي تتردد في الشعر القديم ، مما يشير إلى أن هذا الشعر يحاكي نماذج أقدم منه عهداً ، وأمس رحماً بالدين القديم الذي كانت تعبد فيه الشمس الأم ، ونظائرها أو رموزها المقدسة .

يقول طرفه [1] في معلقته :

وفي الحـي أحوى،ينفض المَرْدَ ،شادن	مُظَاهِـرُ سِمْطَـيْ لؤلـؤ وزبرجد
خذولٌ ، تراعي ربربا .. بخميلة	تنـاول أطـراف البـرير ، وترتدي
وتبسـم عن ألْمى .. كأن مُنَوِّرا	تخلل حر الرمل ودعص له ، ندي
سقتـه اياة الشـمس ، إلاّ لثاته	أسِفَّ ، ولـم تكدم عليه ، بإثمد
ووجه ـ كأن الشـمس ألقت رداءها	عليه ـ نقـي اللـون لم يتخدد

وهو بهذا يضعنا أمام صورة تتحقق فيها الصـورة المثال للمـرأة ، بعدة تشبيهات تربطها بالنظائر المقدسة للشمس في الدين القديم : مثل الظبي ـ أحوى ـ وهي ظبية أم ـ خذول ـ وأخيراً فالشـمس قد ألقت رداء الضـوء والنضـارة على وجهها . وبين الشمس والغزال صلة دينية وثيقة ، فهما شيء واحد أو صورتان لمعنى واحد معبود هو معنى الأمومة . ثم يحيط الشاعر هذا الرمز المفدى ـ وهـو أسـاس الصورة ـ بمظاهر الخصوبة المتعددة ، فالظبي يرعـى في خيلـة ، ويحيط به شجر الأراك ، الذي أخرج عناقيده السوداء فالبرير ثمر الأراك أسود اللون . والرمـل النقي أخـرج نبـات الأقحـوان الـريان ـ النـدي ـ ففتـح نواره الأبيض مثـل ثغر المحبوبة .

صحيح أن طرفة قد أخرج صورة المرأة إخراجاً فنياً جديداً ، يعتمـد على التضاد اللوني لإبراز صفات المحبوبة أو عناصر صورتها ، فثغرها يجمع بين بياض الأسنان : النوار ، وبياض ضوء الشمس ، وبين دكنة اللثة واسودادها . ووجهها يجمع بين بياض الشمس وشعرها الفاحـم كعنـاقيد البـرير . كل هذا بـين خضرة الخميلـة وزبرجـد الحلي ، فكأن الصـورة مسـاحـات لونية من الأبيض والأسـود

(١) ابن الانباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات : ص ١٣٩ ـ ١٤٦ .

والأخضر . ولكن تظل الصورة في نهاية الأمر ، مشيرة إلى أصلها الديني ، مصورة : المرأة ـ الشمس ـ الغزال ـ أي المعبودة ـ الأم . وكل هذا يختلط في جوانب الصورة ولا يتمايز ، كما أن المشبهات تختلط فيها فلا تمايز أيضاً . فهو يحدثنا عن غزال حتى لنكاد نعتقد أنه يصف غزالاً حقيقياً وسط أشجار حقيقية يجتذب أغصانها فتكسوه عناقيدها السوداء وتغطي رأسه ، إلاّ أننا نعلم أنه يتحدث عن المرأة مستعيراً لها صورة الظبي هذه ، موسعاً في حدود استعارته لتضم عناصر متعددة وهو حين يحدثنا عن ثمر الأراك « البرير » وعناقيده السوداء فنكاد نعتقد أنه يكمل بها صورة الظبي الذي يرعى في هذه الخميلة فيصور أثر اجتذابه الأغصان ، وميلها عليه حتى تغطيه ، إلاّ اننا نعلم أنه يصور شعر هذه المرأة في سواده وكثاثته . فالصورة ذات مستويين في دلالتها ، الدلالة الأولى ، وهي الظاهرة ، صورة الظبي ، والثانية وهي المستترة ، والمقصودة ، هي صورة المرأة ، ويجمع إلى ذلك صورة الشمس التي تشرق من البيت الأخير جامعة الصورتين معاً بوصفهما رمزين مقدسين لها . وإذا كان امتزاج النظائر قد أتاح لطرفة أن يصدر عن إبداع فني أكثر من صدوره عن تقليد ديني ، بما أشاعه في الصورة من حرارة الحياة وحركتها ، فإن شاعراً آخر قد فصل بين هذه العناصر فجاء بها متجاورة ، أو متقابلة ، فأفقد الصورة ميزة الحرارة والحياة ، ذلك هو زهير ، يقول [1] :

تنازعها المها ـ شبها ـ ودرالـ	بحور ، وشاكهت فيها الظباء
فأما ما فويق العقد منها :	فمن أدماء . . مرتعها الخلاء
وأما المقلتان ، فمن مهاة ،	وللدر : الملاحة . . والنقاء

وأساس الصورة هنا قد لا يختلف عن أساسها لدى طرفة ، فالظبي ، « والمهاة »رمز مناظر له « والدر »الذي هو صورة مصغرة للشمس المشعة البراقة » ، والمرأة ـ المحبوبة : هي ما يشكل منه طرفة صورته . إلاّ أن طرفة يمزج بين هذه العناصر مزجاً يحيل الظبي امرأة ، والمرأة ظبياً [2] ، أما زهير فيقطع أوصال الصورة

(١) شرح ديوانه ص ٦١ وما بعدها صنعة أبي العباس ثعلب الشيباني .

(٢) لا يبعد الأعشى عن هذا المزج وإن كان يفسر أصله الديني في قوله :

ويفصل بين عناصرها بغية التحديد الدقيق فعنقها للظبي ، وعيناها للمهاة، ونقاء أديمها وصفاء بشرتها للدر . ولعل لما لطرفة من الشباب في تمرده ، ولما اتصف به زهير الشيخ من أناة وتلبث ، أثراً في اتصاف صورة الأول بالحركة والحياة وما عاب صورة الثاني من تقسيم عقلي بارد .

ويقف الأعشى وسطاً بين موقفي طرفة وزهير ، فهو لا يخالط بين العناصر في الصورة كما يخلطها طرفة ، ولا يفصل بينها كما يفعل زهير ولكنه يعتمد التشبيه الذي يجمع ويفرق في ذات الوقت ، يقول [1] :

كَبُـرْدِيَّةِ الغيل وسـطَ الغريف	إذا خالـط الماء فيهـا السرورا
وَتَفْتُـرُ عن مشرق .. بارد	كشـوك السيال ، أسف النُّورا
لهـا ملك كان يخشى القِرَافَ	إذا خالـط الظـن منـه الضميرا
فبـان بحسنـاء ـ براقـة ـ	على أن في الطـرف منهـا فتورا

والخصب أول ما يطالعنا في الصورة ، فهي نبتة بردى وسط نبات ينمو في الماء مختلطاً بالريحان . وفمها مشرق ـ ولنذكر صورة طرفة التي تجمع بين ضوء الشمس وأسنان المرأة ، ولنذكر معها الأبدة القديمة التي كانت تقتضي رمي السن في الشمس لتبدله سناً آخر أجمل وأصلب [2] ـ أبيض كشوك السيال ، بما فيه من أسنان إلاّ أن لثته سوداء كأنها أسفت بالكحل . وهي في النهاية حسناء « براقة » أي أنها هي الشمس التي كان من أسمائها « ذات أثرت » أي المتوهجة اللامعة .

= عـبيب القيام ، كئيب القعـو د ، وهنانـة ناعـم بالهـا
إذا أدبرت خلتهـا دعصـة وتقبـل كالظبـي .. تمثالها

فهو يرينا أن الظبي تمثال للمرأة ، ونحن نعلم أنه رمز للشمس ـ مثل المرأة أيضاً ـ فهذه المخالطة بين الصور ليست إلا وليدة العقيدة الأسطورية القديمة . راجع ديوان الأعشى ص ١٥٩ .

(١) ديوانه ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) راجع النويري في نهاية الأرب جـ ٣ ـ ١٢٢ .

والأعشى لا ينفصل عن التقليد الفني القديم ، على الرغم من تأخره ، بل لعل شعره أكثر هذا الشعر المتأخر اتصالاً بالنماذج القديمة التي كانت تنتمي إلى الشعر الديني في صوره الأسطورية ، نرى ذلك في صورة المرأة في قوله (١) :

وقد أراها وسط أترابها ... في الحي - ذي البهجة - والسامرِ
كدمية صور محرابها .. ... بمذهب في مرمر مائر
أو بيضة في الدعص مكنونة ... أو درة شيفت لدى تاجر

****

عهدي بها في الحي قد سربلت ... هيفاء ، مثل المهرة الضامر
قد نهد الثدي على صدرها ... في مشرق ذي صبح ، نائر
لو أسندت ميتاً إلى صدرها ... عاش ، ولم ينقل إلى قابر
حتى يقول الناس - مما رأوا - ... يا عجبا .. للميت الناشر !

فهو يجمع لها كل العناصر التي تجتمع رموزاً للمرأة المثال ، بيضة في الدعص ، درة يتلهف عليها الناس ، مهرة يضمر منها ما يحس ضموره من البطن والكشحين - ثم الاشراق ، والاصباح والنور ، يضاف ذلك إلى ما أسلفنا القول فيه من الربط بينها وبين الدمية - المثال المقدس للشمس الأم - في هيكل عبادتها ، المموه بالذهب المصفح بالمرمر ذي التجازيع ، كل هذه العناصر تجعل منها صورة مقدسة هي الأخرى وتتجلى هذه القداسة فيما تتمتع به من قوى خارقة تذهل الناس ، فلديها القدرة على بعث الحياة في الموتى ، إذا اسندتهم إلى صدرها . ولا يخفى ارتباط الثدي بالخصوبة ، وبالأمومة ، فهي الأم المحببة :

لو أسندت ميتاً إلى صدرها ... عاش ولم ينقل إلى قابر
حتى يقول الناس -مما رأوا- ... يا عجباً : للميت الناشر !

فنحن إذن أمام نموذج للعذراء الأم - المعبودة ، التي نهد الثدي على صدرها فهي ما زالت صغيرة ، ومع ذلك تكمن في هذا الصدر قوى بعث الحياة في الموتى .

---

(١) ديوانه ص ٩٢ .

وهذا ما خفي على نقادنا القدماء إذ يورد المرزباني في الموشح [1] قوله : « وانكروا عليه قوله : لو اسندت ميتاً إلى صدرها . . الخ ، قال : واخبرني بعض شيوخنا أنه أدرك الناس وهم يزعمون أن هذا البيت أكذب بيت قالته العرب » ولعل لشيوخه العذر في عدم تصديقهم إمكان حدوث ذلك ، فقد كان عهد هذا الإمكان قد تولى منذ أمد بعيد ، بامحاء معالم المعتقدات الأولى عند عرب ما قبل الإسلام ، وكان هؤلاء الشيوخ قد انهمكوا بدورهم في وضع الحدود التي يجب أن تتوفر في الشعر ليروج بين الخاصة ، أو لتنفق بضاعته بين العوام .

وجه المرأة إذن كالشمس أو هو الشمس نفسها ، ولم تفصل من ملامحه إلاّ صورة العينين والثغر ، فإذا ذكرت العينان فإنما هما عينا المهاة . أما الثغر فقد وردت في صورته بعض التفصيلات ، وأكثر ما يكون التفصيل فيها إنما يكون بالحديث عن طيب طعمه ورائحته ، فصورته اللونية تقتصر على بياض الأسنان وسواد اللثة ، أما الرائحة والطعم فقد تأخذ من القصيدة جزءاً أكبر، ففي صورتها نجد قول زهير[2] .

كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت	من طيب الراح لما يعد أن عتقا
شج السقاة على ناجودها شبما	من ماء لينة ، لا طرقاً ولا رنقا

فيجتمع في هذه الصورة عنصران يرتبطان بالذين القديم ارتباطاً حمياً هما الماء والخمر ، أما الماء [3] فالآثار الدينية ما تزال عالقة بصورته حتى الآن فمنه يخلق كل شيء حي ، وهو أساس خصوبة الأرض ، وحياة ما ينبت فيها ، وأما الخمر فلها شأن آخر ، فإذا كان الإله « شيع القوم » يكره الخمر وشاربيها فذلك لأنه إله

---

(١) ص ٧٦ .

(٢) ديوانه ص ٣٥ ـ ٣٦ .

(٣) عن الارتباطات الدينية للماء راجع الدكتور احمد كمال زكي في كتابه الأساطير ص ٨٤ ولعل أكثر الأديان اهتماماً بالماء هو دين الصابئة المندائيين ، وللعرب اتصالات به قديمة ، وسوف تحل كثيراً من مشكلات الغموض في الدين العربي القديم إذا توفرت دراسات مقارنة بين عقائدهم وعقيدة المندائيين راجع لذلك : الصابئة المندائيون تأليف ليدي دراوور ترجمة غضبان رومي . مطبعة الإرشاد ـ بغداد ١٩٦٩ .

القوافل ، والقيام عليها يتطلب اليقظة والانتباه ، ولكن بقية الآلهة لم تكن على مثاله ، بل اننا لنجد في شعر ما وصلنا من هذه المرحلة آثاراً واضحة لارتباط الخمر بالدين ، ولطقوس كانت الخمر تدخل ركناً مهماً فيها ، يقول الأعشى [1] :

إذا بُزِلَتْ من دَنِّهَا فاح ريحها	وقد أُخْرِجَتْ من أسود الجوف أدهما
لها حارس ما يبرح الدهر بيتها	إذا ذبحت صلى عليها وزمزما
ببابل لم تعصر، فجاءت سلافة	تخالط قِنْدِيداً ، ومسكا مختما

فلتقديم الخمر تقاليد دينية تجعل الحارس ـ الكاهن يؤدي صلاة معينة عند إخراجها من دنها . ولا غرو فقد كانت الخمر شراباً مقدساً للآلهة [2] يبعث فيهم القوى المتفوقة الخارقة ، وكانت دم الإله ، تشرب في أعياده لاكتساب صفاته المقدسة وما تزال الخمر تشرب في ممارسة دينية تعيش حتى الآن ممثلة لدم الإله ، في الأعياد التي تحيي ذكرى موته . ومن لا يشربها بهذه الصفة لا يعد من المؤمنين . وفي الشعر العربي القديم نجد تشبيهاً للخمر بدم الغزال [3] ولا يفوتنا أن الغزال كائن مقدس ورمز للشمس الأم ، ونجد شاعراً متأخراً مثل أبي ذؤيب الهذلي يذكر للخمر أثراً في اتمام طقوس الحج الوثنية ، يقول [4] :

سلافةُ راحٍ ، ضُمِّنَتْهَا إداوة	مُقَيَّرَةٌ، رِدْفُ لآخرة الرحلِ
تزودها من آل بصري وغزة	على جَسْرَةٍ مرفوعة الذيل والكفل
فوافى بها « عُسْفَانَ » ثم أتى بها	« مجنة »،تصفو في القلال ولا تغلي
فَرَوَّحَهَا من « ذي المجاز» عشية	يبادر أولى السابقات إلى « الحبل »
فجاء بها ـ كيما يوفي حجة	نديم كرام غير نكس ولا وغل

(١) ديوانه ص ١٨٦ .

(٢) راجع صمويل نوح كريمر في المصدر السابق له . ص ٢٠٠ .

(٣) راجع قصيدة الحادرة ـ في المفضليات وتعليق الدكتور مصطفى ناصف في كتابه القيم : « قراءة ثانية في شعرنا القديم ١٥١ » .

(٤) ديوان الهذليين جـ ١ ص ٤٠ وما بعدها .

فبـات « بِجُمعٍ » ثم إلى « منى »	فأصبح رأداً يبتغي المزج بالسجل
فجـاء بمـزج لم ير النـاس مثله	هو الضَّحْكُ إلا أنـه عسـل النحل

فتاجر الخمر يتبع بها الحجاج في أماكن تأدية الطقوس الدينية ، في المشاعر المقدسة القديمة : عسفان ، والمجنة ، وذي المجاز ، وجمع ، ومنى . والنديم الكريم يشتريها ليوفي ويتمم بها شعائر حجه ، وهو لا يحرص على جودة نوعها فحسب ، بل على جودة مزجها أيضاً فيجيء بعسل نحل فاخر لهذه المناسبة الدينية .

وارتبطت الخمر باليهود ، وارتباطها يحمل إشارة دينية أيضاً ، فغالباً ما يذكر الشعراء لفظة « الناجود » ، وأبرز معانيها : « أول الخمر » . وأول كل ناتج له منزلة مقدسة في الدين اليهودي ، هي « منزلة البكورية » التي تقدس للرب [1] . يقول المرقش [2] :

وما قهوة صهبـاء ، كالمسـك ريحها	تُعَلّ على الناجـود طوراً وتقدح
سباهـا رجـال من يهـود تباعدوا	لجيلان ، يدنيها على السوق مربح
بـأطيب من فيهـا إذا جئـت طارقاً	من الليل ، بل فوها ألذ وأنصح

واليهودي يقوم ببعض الشعائر الدينية عند تقديمها ، يقول الأعشى [3] :

وصهبـاء طاف يهوديها	وأبرزهـا ، وعليهـا ختم
وقابلهـا الـريح في دنها	وصلى على دنهـا ، وارتسم

وهكذا تكتمل لوجه المرأة ـ كما اكتمل لجسدها كما رأينا من قبل ـ صفات القداسة الدينية مما يبرر تسمية هذه الصورة ، بصورة المرأة المثال ، بصفتها معبودة من معبودات العربي القديم .

---

(١) راجع العهد القديم : خروج ٢٢/ ٢٩ ـ ٣٠ ، و٢٣/ ١٦ ـ ١٩ : « أبكار بنيك تعطيني ، كذلك تفعل ببقرك وغنمك » ، « أول أبكار أرضك تحضره إلى بيت الرب الهك » . ومثل هذا كثير في مواضيع متفرقة من « تثنية الاشتراع » .

(٢) المفضليات ص ٢٤٢ .

(٣) ديوانه ص ١٩٦ .

(٤)

وقد يعمد الشاعر إلى فصل عنصر من عناصر صورة المرأة ، مكوناً به صورة جزئية موسعة تضاف إلى الصورة العامة ، مثل عنصر : الدرة ، أو البيضة أو القطاة أو الحمامة وهي عناصر مستمدة أيضاً من أصول دينية قديمة ، إلى جانب صور خاصة للمرأة تصور علاقة أسطورية قديمة بين المرأة والحرب .

أما الدرة فقد مر بنا استخدامها إلى جانب العناصر الأخرى المكونة لصورة المرأة وبخاصة عند تصوير نقاء أديمها ونضارة بشرتها وإشعاع بياضها ، ولكنهم يفصلون هذه الصورة أحياناً متوسعين فيها ، مشيرين إلى الأصل القديم الذي يربط بين الدرة وبين الشمس ، متحدثين عن خطوات استخراج هذه الدرة وعناء الغوص عليها ، ففي قصيدة لقيس بن الخطيم [1] نرى محبوبته في هذه الصورة التي تدل بنفسها على أصلها الأسطوري :

قضى لها الله حين صورها الخالق	ألا تكنها السدف
تنام عن كبر شأنها فإذا	قامت رويداً تكاد تنغرف
حوراء جيداء يستضاء بها	كأنها خوط بانة ، قصف
كأنها درة . . أحاط بها الغوا	ص ، يجلو عن وجهها الصدف

فالمرأة هنا قرينة للشمس في مقابلة للدرة [*] ، فالسدف لا تخفي ضوءها ،

---

(١) الأصمعيات ص ١٩٧ .

(*) ارتباط الدرة بالنموذج الأعلى للجمال الأنثوي قديم ، ومنه أصل الصورة الأسطورية لأفروديت اليونانية ، التي تحكي اسطورتها انها وجدت في محارة طافية على الزبد ، ومنه اشتق اسمها « أفروديت » من « أفروس » يعني « الثبج » أو « زبد الموج » . راجع لويس عوض في : نصوص النقد اليوناني : ص ٢٢٤ .

والصدف لا يمكن أن يظل مطبقاً عليها ، فهي « يستضاء بها » . إلى جانب الصفات الثانوية لها فهي حوراء كمهاة ، جيداء مثل الغزال ، غريرة لا تستطيع أن تتدبر شئونها بنفسها : « تنام عن كبر شأنها »[1] .

أما المخبل السعدي فيورد تفصيلات أوفى ، للغواص الذي جاء بالـدرة ، وكيف اتخذ عدته للغوص عليها ، وكيف بيعت من ملك أعجمي غالى في تقديرها فجعل منها زينة غرفة العرش ، فأضاءتها بما لها من شعاع ، يقول[2] :

وتـريك وجهـاً كالصحيفـة لا	ظمآن مختلـج ، ولا جهم
كعقيلـة الـدر استضـاء بها	محـراب عرش عزيزهـا العجم
أغلى بهـا ثمنـاً ، وجـاء بها	شَخْـتُ العظـام ، كأنـه سهم
بِلَبَانِـهِ زيت ، وأخرجهـا	مـن ذي غوارب ، وسطـه اللخم

فالغواص يدهن صدره بالزيت ليخفف من مخاطر الماء المالح ، وليقاوم ضغط الأعماق التي يغوص اليها ، وهو يصارع ما في البحر من وحش حتى يفوز بهذه الدرة التي تفوقت على غيرها ، فهي « عقيلة الدر » ، تستحق هذه المخاطرة وهذا الصراع .

وأما الأعشى فيبلغ بتوسعة هذه الصورة الجزئية حد الكمال ، جاعلاً منها قصة فرعية ، راجعاً بها إلى تصور أسطوري قديم ، رابطاً بينها وبين القدرة الخالقة التي تبعث الحياة وتضمن الخلود مشيراً بذلك إلى سر تقديسها ، فهو يقول : [3] :

---

(١) من الغريب أن يفهم الدكتور نصرت عبد الرحمن (ص ١١٩ من كتابه السابق) من هذا التعبير : انها تنام لكونها كبيرة الشأن ، ويتساءل مندهشاً : « أمن النساء من لا تنام سواء أكانت كبيرة الشأن أم صغيرته » . وليس الأمر كما فهم فالشاعر يصفها بحداثة السن والغرارة ، لذلك فهي تنام تاركة تدبير شأنها لغيرها . كما وصفت السيدة عائشة في « حادث الافك » بأنها كانت غرة ، تنام عن عجينها فتأتي الداجن فتأكله . راجع صحيح البخاري : الكتاب ١٤ مجلد ٢ / ١٢٩ ط . دار الشعب .

(٢) المفضليات ص ١١٥ .

(٣) ديوانه ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

كأنها درة زهراء أخرجها ، غواص دَارِينَ ، يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججاً مذ طَرّ شاربه حتى تسعسع ، يرجوها وقد خفقا
لا النفس توئسه منها فيتركها وقدرأى الرغب ـ رأي العين ـ فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها ذو شيقة ، مستعد دونها ، ترقا
ليست له غفلة عنها ، يطيف بها يخشى عليها سرى السارين والسرقا
في حوم لجة آذيٍّ له حدب من رامها فارقته النفس فاعتلقا
من نالها نال خلداً لا انقطاع له ، وما تمنى ، فأضحى ناعماً ، أنقا

فالمرأة كأنها درة ، والتشبيه بذلك يكتمل حدوداً ، ولكنه ينطلق موسعاً المشبه به مهملاً المشبه أو ساتراً صورته وراء هذه الصورة الموحية بأصلها الديني ، فالدرة زهراء مشرقة ، وقصة غواصها هي قصة الإنسان في إلحاحه وراء هدفه على الرغم من محاولاته الفاشلة والمخاطر المحدقة به . فهو يحاول أن يفوز بها منذ صباه المبكر حتى شاخ واكتسب خبرة طويلة ، لا ييأس منها ولا يفوز بها فهو ممزق بين الرغبة الجارفة والتحقيق المستحيل ، والاستحالة تفرضها قوى غيبية ، تفوق قدرة الإنسان على مواجهتها ، فالجني يحرس هذه الدرة لا يغفل عنها ، ولا يفتأ طائفاً بها ، بالإضافة إلى ما يحيط بها من مخاطر البحر الذي يتحدى إمكانات الإنسان . ولكن لِمَ كل هذا؟ لماذا تحف بها هذه الأهوال ، ولماذا يحرص عليها هذا الغواص كل هذا الحرص ؟ ذلك لأنها باعثة الحياة ، فهي سر مقدس ، وفيها قوى خارقة : من نالها نال خلداً أبدياً ، لا يشوبه شقاء ولا عسرة فهو خلود منعم مترف .

وترادف هذه الصورة صورة جزئية أخرى هي البيضة ، بيضة الخدر ، أو بيضة الأدحى ، يقول امرؤ القيس [1] :

مهفهفة ، بيضاء ، غير مُفَاضَةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر ، مقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

فهي بيضاء كبيضة بكر ، وللبكورية تقدير خاص في التراث السامي كله [2] ،

(١) ديوانه ص ١٦ .
(٢) من معاني البكر : البيضة الأولى ، والدرة التي لم تثقب ، والمرأة العذراء وأول الانجاب . ويجب أن تترادف هذه المعاني في الذهن عند محاولة تصور ما يراد من صورة المرأة هنا ، ولكل هذه الدلالات جذور دينية في العبادات القديمة .

هذه البيضة ـ أو هذه المرأة ـ يختلط في لونها البياض بالصفرة ، وهنا يجب أن نستدعي صورة الأعشى التي سبقت :

بيضاء ضحوتها ، وصفراء العشية ، كالعرارة .

والتي أشرنا فيها إلى مزج المرأة بالشمس، والاصفرار هنا ليس عيباً وإنما هو من صفات المعبود المقدس ـ الشمس ـ فالبيضة، بما تجمعه في غرقئها من بياض ومح أصفر إنما هي جماع لسر الشمس في ضحوتها وعشيتها ، وغلافها الرقيق الهش يماثل رقة بشرة المرأة وملاسة أديمها وصفائه ونضرته ، وخلوه من أثر الزمن ، وتجاعيد السن . وهي محاطة بالرعاية والعناية ـ كما مر في صورتي النخلة والدرة ، فهي بيضة يرعاها الظليم ـ أبوها ، كما نجدها في صورة عند المخبل السعدي ، يكمل بها صورة الدرة التي سبقت بتصوير مرادفها ، البيضة :

أو بيضة الدعص التي وضعت ... في الأرض ، ليس لمسها حجمُ
سبقت قرائنها ، وأدفأها ... قرد الجناح كأنه هدم . .
ويضمها دون الجناح بدفه ... وتحفهن قوادم قتم

فهي منعمة ، بضة لا يتنأ عظم لها فيشوه بضاضتها ، وهي بيضة بكر ، وقد استأثرت برعاية أبيها فيحاول أن يرعاها بجهد ما يمكنه شظف ظروف الصحراء فيدفئها ويحيطها بأجنحته الطرية .

كذلك تبذل أمها رعاية كبيرة لها كما يقول زهير [1] :

بردية في الغيل يغذو أصلها ... ظل إذا تَلَع النهار وماءُ
أو بيضة الأدحيّ بات شعارها ... كنفا النعامة : جؤجؤ وعفاء

ومن الصور الجزئية المرتبطة بالمرأة صورة الحمام ، والقطا ـ وهو نوع من الحمام البري ـ وقد ارتبطا أيضاً بالدين القديم ، فالحمام هو الطائر المقدس للربة أفروديت الهة الجمال النسوي وربة العلاقات الجسدية ، لما له من صبوات غزلية

(١) ديوانه ص ٣٤٠ .

لفتت نظر الإنسان من أقدم العهود . كما أن بين الحمام والساميين علاقة حميمة ظهرت في نظرة السامي القديم إلى هذا الطائر الوديع حيث جعلته أساطير الطوفان السامية ، هو الدليل الذي بشر بالأرض اليابسة وانحسار الماء .

ولقد ارتبطت الحمامة بالمرأة في ذهن العربي بشكل ما ، وما زلنا نجد آثار هذا الارتباط في تشبيه يديها بقادمتي الحمامة يقول الأعشى [١] :

تجلــو بقادمتــي حمامــة أيكة   بــردا أسف لثاتــه بسواد

إلاّ أن الحمام قد علقت بصورته دلالة أخرى - يبدو أنها أحدث عهداً - إذ ارتبطت صورته بدلالة الحزن والفقد ، ولم يعد خاصاً بالمرأة بل صار مشتركاً بينها وبين الرجل في هذه الدلالة ، نتيجة القصة الخرافية التي تحكي أن فرخ حمام يدعى « هديلاً » قد فقد على عهد طوفان نوح ، فكل الحمام يبكي عليه ويناديه وهذه القصة من قبيل الأساطير التفسيرية ، التي تعلل صوت الحمام وترجيعه الحزين ويورد كعب بن سعد الغنوي هذه الأسطورة - إذا سميناها كذلك ، حين يصور خوف امرأته عليه ولومها اياه على المخاطرة بنفسه ، يقول [٢] :

فإنــك والموت الــذي ترهبينه   عليّ ، ومــا عَذّالَــةٍ بغفول
كداعــي هديل ، لا يجاب إذا دعا   ولا هو يســلــو عن دعــاء هديل

أما القطا [٣] فقد ظل على ارتباطه بالمرأة ، تشبه به ، وبخاصة في تصــوير مغامرة جسدية ، ولا بأس بذلك ، ولا غضاضة على الصورة المثالية ، إذ عبدت في المرأة أيضاً صورتها المتصلة بهذا الجانــب ، ونحــن نعلــم أن من ألقــاب عشتــار « المحظية الرحيمة » إلى جانب كونها الربة العذراء - الأم ، وكانت راعية البغايا في بابل ، والعهر المقدس من طقوس احتفالاتها . وتماثلها في ذلك أفروديت اليونانية ،

(١) ديوانه ص ٥٠ .
(٢) الأصمعيات ص ٧٤ .
(٣) القطاة : تطلق على الطائر المعروف ، وعلى موضع الرديف من ظهر الفرس ، وتشبه بها الناقة « لدى زهير مثلاً » وكلها نماذج مرتبطة بالشمس في الدين القديم : المرأة ، والحصان ، والناقة ، والقطاة .

التي كانت تلقب في هذا المجال « أفروديت ـ بورنيه » أي البغي [1] يقول المنخل اليشكري [2] في قصيدته المشهورة :

ولقد دخلت على الفتـا ة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء تـر فـل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير

ومن الصور الجزئية للمرأة أيضاً ، والتي تسربت عن الدين القديم ، صورة الربة المحاربة ، وهي صورة نعرفها في معظم الديانات القديمة ، فـ « عشتار » في بابل و « أثينا » في اليونان ، و « سخمت » في مصر ، كلها أناث محاربات ، أو الآهات للحرب في بعض صورهن [3] ولدى الكنعانيين ـ وهم أقرب هؤلاء إلى العرب ـ صورة من هذه الربة المحاربة هي الآلهة « عنات » التي تصور وهي تخوض الدماء .

---

(١) ليست فكرة عبادة العلاقة الجنسية غريبة على العرب أيضاً فقد كان لديهم صنمان في الكعبة تنبيء قصتهما بذلك هما « أساف ونائلة » ولا عبرة بما يلصق بهما من المسخ فهي فكرة حديثة يبدو أنها اضيفت بعد الإسلام ، ويبدو من البقايا المتناثرة ان النساء كن يتقربن من « اساف » بطقوس معينة ، إلا في حالة حيضهن فلم يكن يسمح لهن بذلك ، كما يقول بشر بن أبي خازم في ديوانه ص ٢٣٣ ، الملحق رقم ١١ » .

عليه الطير ما يدنون منه مقامات العوارك من أساف !

وواضح أن سبب التحريم في هذه الحالة كونهن لا يصلحن للاتصال الجنسي في هذه الأيام ، وهي فكرة « التابو » المعروفة في الديانات القديمة .

بخصوص طقوس العلاقات الجنسية المقدسة عند عشتار وأفروديت راجع : قصة الحضارة م١ جـ٢ . ص ٢١٥ ، م٢ جـ١ . ص ٣٣٥ .

(٢) الأصمعيات ٦٠ .

(٣) عن عشتار الهة الحب والحرب راجع : ول ديورانت في : قصة الحضارة م ١ جـ٢ ص ٢١٥ ، وعن أثينا راجع : هـ . ج ، روز في : الديانة اليونانية القديمة ص ٦٦ ، ٦٧ كما أن افروديت ربة العلاقات الجنسية قد تأخذ صورة المحاربة أيضاً ص ٦٨ ، ٦٩ . وعن سخمت وعنات راجع صمويل كريمر في أساطير العالم القديمة ١٧٣ ، وعن عنات المحاربة راجع كذلك : فيليب حتي في : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين جـ١ ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

« تنـزل حتى الركب في دماء الأبطال
عالياً حتى العنق في دماء الكتائب »

ولقد احتفظ شعر ما قبل الإسلام بآثار عن هذه الصورة الأسطورية القديمة فكثيراً ما تطلق على الحرب صفات المرأة ، أوتصور على أنها أنثى مرعبة . بدءاً من صفتها البغيضة (عوان) وهي المرأة التي تعاقب عليها الأزواج ، والحرب التي قوتل فيها مرة بعد مرة ، يقول زهير [1] :

إذا لقحت حرب عوان مُضِرَّةٌ ضروسٌ تَهِرُّ الناسَ أنيابُها العُصلُ
قضاعية أو أختها .. مُضرِيَّةٌ يُحَرِّقُ في ساحاتها الحطب .. الجزل
تجدهم على ما خيلت ، هم ازاءها وإن أفسد المال الجماعات والأزل

فهي أنثى تحمل وتلد ، وهي خصوبة بغيضة ولكنها متحققة ، فهي تلد الموت والخراب وهي أنثى عوان كثرت مواقعها كالمرأة ترادف عليها الأزواج . ويكاد زهير أن يثير بجرس حروفه ضجة الحرب في البيتين الأولين بكثرة الضاد والراء ، على حين يأتي البيت الثالث لينا يسيراً ، كأن هؤلاء الممدوحين لم يتأثروا بما كان في هذه الحرب من شدة وعنف .

وزهير أيضاً يصور الحرب في معلقته بأنها أنثى ولود متئمة ، فهي في الغاية من الخصوبة ، وسرعة الحمل ، يقول [2] :

فتعرككم عرك الرحى بثفالها وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان ، أشأم كلهم كأحمر عاد ، ثم ترضع فتفطم

فخصوبتها مشئومة منفرة ، إذ تحمل وما برئت من آثار ولادتها السابقة ، وتلد « غلماناً » بشعين مقبوحين ، كأحمر عاد ، بطل أسطورة خراب ثمود المشهورة ومن صفاتها ، وكذلك هي من صفات الكتيبة المحاربة أنها « رداح » ، والمرأة التي تستحق هذه الصفة هي المرأة البدينة ، وقد عرفنا ارتباط البدانة بالخصوبة ، والكتيبة

---

(١) ديوانه ص ١٠٣ .
(٢) نفسه ص ١٩ وما بعدها .

الرداح أي الضخمة كثيرة العدد ، يقول ربيعة بن مقروم [1] :

وملموم جوانبها ، رداح تُزجِّى بالرماح لها شعاع

فهي كالمرأة التي تبهر الرائي لاكتنازها وضخامتها . ولهذا أيضاً ساغ أن يصور خد المرأة بالسيف الصقيل كما جاء في قول امرىء القيس [2] :

وخد لها كحسام صقيل جلته الصياقل حتى خضل

فقد ظل هذا التشبيه المتسرب من العقيدة القديمة مجازاً حياً حتى زمن امرىء القيس ، بل ظلت العلاقة بين صورة المرأة والحرب قائمة حتى عهده ، إذ نرى في ديوانه [3] هذه الصورة الموحية :

الحرب أول ما تكون فتية تسعى بزينتها لكل جهول
حتى إذا استعرت وشب ضرامها عادت عجوزاً غير ذات خليل
شمطاء ، جزت رأسها وتنكرت مكروهة للشم ، والتقبيل

وهي صورة تغني عن التعليق على ما فيها من ارتباط بين المرأة والحرب ، هذا الارتباط الذي خلقته الصورة البدائية القديمة للمرأة المحاربة أو آلهة الحرب .

(١) المفضليات ١٨٦ .
(٢) ديوانه ٢٩٧ .
(٣) نفسه ٣٥٣ وتروى في الشعر والشعراء لعمرو بن معد يكرب الزبيدي ص ٣٧٢ .

(٥)

ومع ذلك فليس كل تصوير شعراء ما قبل الإسلام للمرأة مقصوراً على صورة المرأة المثال . فهناك إلى جانبها صورة أخرى يصح أن نسميها المرأة الواقعية وهي هنا اما قينة مغنية أو راقصة ، أو هي امرأة مهجوة من نساء الأعداء ، أو هي في النهاية الزوجة المناكدة سيئة الأخلاق .

أما القيان فكن يتخذن في الحوانيت ـ التي كان يديرها اليهود غالباً ، وإن كانت هذه التجارة قد اجتذبت بعض السادة ، كعبدالله بن جدعان في مكة ، لمتعة الراغبين من الشباب اللاهي ، وكانت هذه الأماكن كثيرة في قرى الجزيرة العربية ، حتى جاء الإسلام . لذلك وجدنا الأعشى يطلق على القيان ـ كلهن ـ اسم البغايا(*) ، في قصيدة يمدح بها الأسود بن المنذر اللخمي ، يقول :[1]

يهب الجلَّةَ الجَرَاجِرَ كالبسـ ـتان تحنو لدَرْدَقٍ أطفال . . .

(*) نلاحظ من سياق البيت أن كلمة « البغايا » ليست صفة وإنما إسماً مرادفاً لكلمة القيان ولقد وردت بالمعنى نفسه في بيت للحارث بن حلزة :
« المفضليات ١٣٣ ـ ١٣٤ » .

يجوك بالزغف الفيوض على هميانها ، والدهم كالغرس
أو بالسبيك الصفر يضعفها أو بالبغايا البيض واللعس

ثم تطور مدلولها فتخصصت صفة لنوع من النساء نتيجة الرواسب التي أحدثها امتهان القيان .

(١) ديوانه ١٦٧ .

والبغـايا يركضـن أكسية الأضـ ـريج . والشرعبيَّ ذا الأذيال

ويمدح مسروق بن وائل أيضاً بأنه يهب ضيوفه هذه القيان الراقصات : [1]

الواهـب القيـات كالغـز لان في عقـد الخمائــل
يركضـن كل عشيـة ... عصـب المريش والمراجـل

وطرفة ـ ذلك الشاب العابث ، يصور في معلقته [2] كيف يمضي أيامه الشاتية ، فهو يغشى هذه الحوانيت مستمتعاً ـ على عادة أمثاله ـ بما فيها من خمر ، وغوانٍ راقصات ومغنيات متبذلات ، ويرى هذا من المتع الحقيقية القليلة في الحياة :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وحقك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت ، متى ما تعـل بالماء تزبد
وكري إذا نادى المضـافُ مُحَنَّباً كَسِيدِ الغضـا نبهتـه ، المتورد
وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب ببهكنـة تحـت الخبـاء المعمد
كأن البـرين والدمـاليج علقت على عشر، أو خروع لم يخضد

فالحوانيت من أماكن إقامته ، وفيها يجد نفسه المغتربة أبداً ، فهو فيها بين قوم لا ينكرونه :

نداماي بيض كالنجوم ، وقينة تـروح علينـا بـين برد ومجسد
رحيب قِطَابُ الجيب منها ، رفيقة بجس الندامى ، بضـة المتجـرد
إذا نحن قلنـا أسمعينـا انبرت لنا على رسلهـا مطروفـة لم تشدد

وامرؤ القيس يصور بين ما يصور من صبواته غشيان هذه الحوانيت وتمتعه بما فيها من قيان ، على الرغم من رأيه فيها ، فهي مظنة عار وفضيحة : [3] .

(١) نفسه ١٥٦ .

(٢) ابن الانباري ١٩٤ وما بعدها .

(٣) ديوانه ٣٤ ـ ٣٥ .

وبيت عذارى يوم دَجْنٍ وَلجتُه | يطفن بجَماء المرافق مكسال
سباط البنان ، والعرانين ، والقنا | لطاف الخصور في تمام ، واكمال
نواعم يتبعن الهوى سبل الردى | يقلن لأهل الحلم ضلا بتضلال
صرفت الهوى عنهن من خشية الردى | ولست بمقليّ الخصال ولا قال

فهو يقاوم ميله اليهن خشية الفضيحة ، في حين أنه يتهالك في علاقاته بالحرائر ، ويغامر بحياته ويتحدى ، لأن الحرة دائماً هي موضع صورة المرأة المثال :

حلفت يمين الله أبرح قاعداً | ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

والملاحظ على صورة المرأة في هذه النماذج أنها قد تضم عنصراً من عناصر صورة المثال ، فالأعشى يشبهها بالغزال ، وعند طرفة وامرىء القيس بضة ممتلئة بيضاء ولكن هذه التشبيهات تنقطع عن ارتباطها الديني القديم ،فلا تكون الغزال ، أما، ولا تكون البدينة شمساً ، فهي هنا محض جسد تتداوله الأيدي ، لذلك لم تحشد لها الرموز المقدسة كما كانت تحشد للمرأة المثال فتخرجها عن عالم الواقع ، لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية ، بمثابة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة ، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي اورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام ، ونظير هذا الانحراف الفني ، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية ، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي [1] بين المرأة والقمر ، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب ، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد .

وقد تسفل المرأة ، فتنحدر إلى درك شديد من الامتهان ، وهي المرأة المهجوة وهي ـ عادة ـ من نساء الأعداء ، فتصور هاربة فزعة ، ومغنومة مهانة ، كما نراها في أبيات بشر بن أبي خازم [2] :

---

(١) المفضليات ص ٢١٨ قوله : والبيض تمشي كالبدور وكالدمى .
(٢) ديوانه ١٨ ـ ١٩ .

تبيت النســاء المرضعــات برهوة
تَفَــرَّأُ من هول الجنـــان قلوبها

بني عامـر : إنــا تركنـا نساءكم
من الشلّ والايجاف تَدْمَى عُجُوبها

عضاريطنا مستحقبو البيض كالدمى
مضرجــة بالزعفــران جيوبهــا

فهن هنا قريبات عهد بالإكرام ، بيض كالدمى ، ولكن هزيمـة أهلهـن قد اهانتهن حتى امتلكهن الغوغاء ، ولهذا يصرن في الأسر مشعثات كالسعـالى ، كما يصورهن الأعشى [1] :

رب رفد هرقتـه ذلك اليوم وأســـ
ــرى من معشر أقتالِ

وشيوخ حَرْبَـى بشطـي أريك
ونســاء كأنهـــن السعالـــى

كما تصور والهة على قومها ناسية من هول الحزن طفلها الرضيع كما في قصيدة أخرى لبشر [2] :

وكم من مرضـع قد غادروها
لهيفَ القلـب كاشفــة القنـاع[3]

ومـــن أخـــرى مثابـرة تنادي :
ألا خليتمونا للضياع

وتصور كاسفة البال، والهة، تنتظر ما سيأمر المنتصرون في شأنها ، وتجري يدها بحركة لا واعية على رؤوس الأطفال الأيتام من أبناء ذويها المقتولين كما يصورها المهلهل [3] :

ويقمـــن ربـــات الخـــدور حواسرا
يمسحـــن عرض ذوائـــب الأيتـــام

وقد يلجأ الشاعر إلى التصوير الكاريكاتوري الهزلي للمرأة الواقعية ، وهذا الأسلوب هو الذي يعتمده الشاعر في الحديث عن امرأته ، كما فعل حميد بن ثور الهلالي [4] ، فهو يحدثنا عن ظلم المرآة لامرأته، إذ لا تقابله إلا باعوجاج في وجهها من حيث طالعتها ، وبأخاديد في بشرتها كأنها مجر الغصون على التراب ، وبعينين

(١) ديوانه ١٦٩ .

(٢) الأصمعيات ١٥٦ .

(٣) ديوانه ١١٢ .

(٤) ديوانه ٧٩

على غير ما يرضى الرجال ، وشعر أشعث وأسنان تبددت كأنها قطيع ابل أهملته الرعاة :

لقــد ظلمــت مرآتهــا أم مالك	بمــا لاقــت المرآة كان مُحَرَّدا
أرتهـا بخديهــا غضونــاً . . كأنها	مُجَرّ غصون الطلـح ما ذقـن فدفدا
رأت محجرا يبغي الغطـاريف غيره	وفرعـا أبـى إلأ انحــداراً فأبعدا
وأسنـــان سوء شاخصــات كأنها	سَــوَام أنــاس سارح قد تبددا

كما قد يصــور الشاعـر سوء خلـق زوجتـه ومناكدتهـا كما فعـل علبــاء بن أرقم[1] ، فهي متقلبة لا تقر على حال، فأحياناً هي راضية متجملة، وأحياناً شرسة ضارية كثـيرة الصياح، حتـى تسمـع جيرتهـا صراخهـا وضجتها :

ألا تلــكما عرسي تصــد بوجهها	وتزعـــم في جاراتهــا أن من ظلم
أبونـا ، ولـم أظلــم بشيء عملته	سوى ما ترين في القذال وفي القدم
فيومــاً توافينــا بوجــه مقســم	كأن ظبية تعطــو إلى ناضر السلم
ويومــاً تريد مالنــا مع مالها	فإن لم ننلها لم تنمنا ولـم تنم
نبيت كأنــا في خصـــوم عرامة	وتسمــع جاراتــي التـألي والقسم
فقلــت لهـا ألا تناهــي فانني	أخو النكر ،حتى تقرعي السن من ندم

فهي حين ترضى ـ ظبية في ظرف حركتها ورقة دلها . . ولكن لا يدوم رضاها فتصخب وتصيح ، وهو إذ يظن إنما يدعوها إلى ذلك شيبه واضطراب مشيته شيخوخة وضعفاً يلجأ إلى التهديد فما زالت فيه بقية للإصلاح إذا لم تنته ، ولكن شيخاً آخر يلجأ في الإصلاح إلى وسيلة أكثر رفقاً ، فهو يمني ويعد . ذلك هو الجميح[1] ، الذي يرى شغب امرأته أثراً من آثار لقائها بأهلها الذين يدفعونها إلى مناكدته وهو أكثر حكمة وتعاطفاً ، فهو يعلم ضعف امرأته وحاجتها اليه مع ما فيها من نزق وطيش ، فيمنيها بالخفض والدعة وكأنه يعلل طفلاً غراً :

---

(١) الأصمعيات : ١٥٧ ـ ١٥٨ .

(٢) المفضليات : ٣٤ ـ ٣٥ .

أمسـت أمامـة صمتـاً ما تكلمنا مجنونة ، أم أحست أهل عرقوب ؟
مرت براكب ملهوز ، فقـال لها : « ضري الجميح ، ومسيه بتعذيـب » !
ولو أصابت لقالت ـ وهي صادقة إن الرياضـة لا تنصبـك للشيب
يأبى الذكاء ، ويأبـى أن شيخكم لن يعطـي الآن عن ضرب وتأديب
أمـا إذا حردت حردى فمجرية جـرداء ، تمنـع غيلاً غـير مقروب
وإن يكن حادث يخشى، فذو علق تظـل تزبـره من خشية ـ الذيب
فـإن تقـري بنـا عينـا وتختفضي فينـا ، وتنتظـري كري وتغريبي
فاقني ، لعلك أن تحظي ، وتحتلبي في سحبل من مسوك الضأن منجوب!

(٦)

ومن صور المرأة في شعر ما قبل الإسلام ، يهمنا أن نتوقف قليلاً أمام صورة المرأة ـ المثال ، فهي الغالبة ، وهي التي تمت بسبب وثيق إلى الدين القديم ، ولذلك تسلطت عناصرها المثالية على تصوير الشعراء للمرأة أمداً طويلاً بعد ذلك . هذه العناصر تتمثل في : المنظور العام لجسدها ، وبعض ملامح وجهها حين يعمد الشاعر إلى التفصيل أحياناً . فالمنظور العام لها أنها ممتلئة الجسم ، بل بدينته ، طويلة القامة فارعتها حسنة تقسيم الجسد ، يدق حيث ينبغي أن يدق ، ويمتلىء حيث يجب أن يمتلىء . أما ملامح وجهها ـ إذا ظهرت في الصورة ـ فتأخذ الحد الأقصى من قيم الجمال ، الذي تحكمه حينئذ أيضاً المقاييس الدينية ، فالبشرة صافية كالدرة أو الشمس ، رقيقة ناعمة كالبيضة في الأدحى ، وهي بيضاء ، بل مضيئة في بياضها ، الذي يضرب إلى صفرة لا عن مرض ، ولكن لأن الشمس تكون كذلك في بعض ساعات النهار ، والمرأة ممثل بشري للشمس فلا بد أن تكون لها كل العلامات الفارقة التي للشمس . أما العينان فهما عينا المهاة ، ولا بد أن تكون المهاة أمًّا حينئذ ، وأما الجيد فهو جيد غزالة ، أم أيضاً . وأما الثغر والأسنان فالشفاه داكنة ، واللثة أيضاً تميل إلى سواد ، والأسنان ـ هبة الشمس إلى ممثلها ـ بيضاء ناصعة كالأقحوان الندي . ترتوي بريق عذب كالخمر أو ماء المزن . ولكي تتم الصورة اكتمالاً ، يحاط الوجه الشمسي المضيء بما يبرز ضوءه فالشعر ـ ويعبر عنه كثيراً بالقرون ليتم تكامل الشمس والظبي ، والمرأة في جسد واحد ـ أسود فاحم كثيث طويل . ويترك الشاعر هذا التضاد اللوني يبرز الحالات القصوى للسواد والبياض في هذه الصورة البديعة

التي تألفت من عناصر شتى بتأثير العقيدة الدينية القديمة .

هذه العناصر تكون صفات حسية ـكما نرى ـ بل بصرية بالذات في أغلبها . بل وبشكل أكثر صراحة ووضوحاً نقول إن الشاعر يضرب صفحاً دون كل صفة تبتعد عن المظهر الخارجي للمرأة ، حتى أنه ليعمد كثيراً إلى تثبيت هذا المظهر ، بتسكين كل حركة في الصورة حتى انه ليصورها دمية أو صورة منقوشة ، او أيقونة في محراب ، ويمضي مع نقشها مفصلاً تصوير أعضائها من الشعر الفاحم صاعداً حتى الخلخال الصامت منحدراً . وبدون ربط هذا المنهج في التصوير بإطاره الطبيعي من العقيدة الدينية القديمة ، تضل التفسيرات ويضرب الباحثون في متاهات الحدس الذي لا يؤدي إلى شيء في نهاية الأمر . لا بد ان نفرق بين موقفين للشاعر أمام المرأة . فهو حين يصور امرأة واقعية لا يسرف في تصوير تفصيلات جسدها ، ولا يجمع لها كل هذه العناصر المقدسة . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى يميل إلى تصوير حركتها ، فهي ساقية خمر ، أو راقصة أو مغنية ، يتحسس الندامى جسدها دون أن تنفر منهم فقد تعودت التهتك والامتهان أو أنه يصورها بدوية تحلب وتصر وتقوم على شئون المنزل . أما حين يعمد إلى تصوير المثال فهو يجمع كل العناصر المقدسة ، كالشمس ، والظبي ، والمهاة ، والنخلة ، والحصان ، وهو يسرف في تفصيل صورتها ليرد كل عضو إلى نظيره في البديل الديني . هذه ناحية ، والأخرى أنه يميل إلى تصويرها ساكنة ، فهي مخدومة بالطبع ، ثقيلة القيام ، بل أنه يميل إلى تسكين حركتها لو حدثت ، ولو أمكن تصوير السكون في الحركة ، وهذا ما نراه دائماً يحاوله ، ذلك لأن الأصل في صورة المثال هو سكون الدمية في المحراب ، والأيقونة على المذبح ، فحتى حين يذكر الشاعر الغزالة ، وهي معروفة بالتوفز والحدة ، نجده يصرف الصورة إلى الغزالة التمثال :

- وماذا عليه أن ذكرت أوانسا   كغزلان رمل .. في محاريب اقيال
- إذا ادبرت خلتها دعصه ...   وتقبل كالظبي .. تمثالا !

او يحاول محاصرة الحركة كما نرى في صورة تميم بن مقبل البديعة [1] :

يمشـــين هيل النقـــا مالـــت جوانبه	ينهال حينـاً ، وينهـاه الثـرى حينا
يهـــززن للمشي أوصـــالاً مُنَعَّمَةً	هز الجنوب ـ ضحى ـ عيدان يبْرِينا

الا تراه يصور جهداً جهيداً بهذه الهاء المتوالية ، وحين يبلغ الجهد مداه في الشطر الثاني بهذا التصوير الصوتي «ينهال ـ ينهاه» نكتشف انها حركة في سكون فهو كثيب رمل انهار جانب منه انهيارا جزئياً. ويأتي البيت الثاني معززاً الصورة ، فهن لا يمشين ، بل يهززن للمشي ، كما اهتزت الأغصان في مكانها ، وهكذا يكمل الشاعر محاصرة الصورة في مكان واحد طولاً وعرضاً وارتفاعاً حتـى تراهـا حركة ساكنة إن صح التعبير.

قد يشير الشاعر إلى علاقة جسدية بهذه الصورة المثال ، كقول امرىء القيس « يضيء الفراش وجهها لضجيعها »، ولكن يجب أن يفهـم هذا في إطـار الـدين القديم ، ومفهوم العلاقة الجنسية فيه ، فليس ذلك تهتكاً ، ولكنه طقس ديني من طقوس الخصوبة ، كالتي نراها في معابد عشتار وأفروديت والاحتفالات الشعائرية لديونيزوس ، لذلك فهناك فارق أساسي بين هذه الإشارة المتحفظة وبين تصـوير طرفة لامتهان القينة التي لا ترد أيدي الندامى عن جسدها .

أما إذا لـم ننتبه إلى فرق ما بين المثال والواقع في صورة المرأة ، ولـم نثقف الأصول الدينية لها في شعر ما قبل الإسلام ، فاننا خليقون أن نعتبر هذا الشعر من قبيل « الأدب الصريح الجريء » كما فعل الدكتور شكري الفيصل [2] ، ذلك لأنه رأى الشعر يتعرض لوصف أعضاء جسد المرأة مفصلاً دون أن ينظر إلى ما وراء هذا الوصف المفصل من تقاليد دينية وفنية ، فاعتبر ذلك أدباً مكشوفاً ، على حد تعبيرنا العصري ، وراح ـ بالجهد ـ يلتمس تعليلاً يعذر فيه الشاعر فقال بأن عالـم البدوي جاف لا يجد فيه متعة ولا جمالاً ، ولا فرصة للتعبير عن حسه الجمالي إلاّ مركزاً في عالم

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٤٥٨ .
(٢) في كتابه : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ١٧٢ وما بعدها .

المرأة » إن المرأة هي جماع مظاهر الجمال وصوره ، فلا يشهد غيرها في حياته الرتيبة ، وهي لذلك تكاد تكون محور اهتماماته النفسية ، ووثباته العاطفية ، إن الجمال يخفق في إشراق وجهها ، وصور عينيها ، وطول جيدها ، واعتدال قامتها . . الخ »[1] .
وواضح أنه يخلط بين المرأة التي يتوجه اليها الشاعر طالباً للمتعة ، وكانت من القيان « البغايا » كما رأينا من قبل ، وبين المرأة التي يتوجه اليها بالصلاة لمنح الخصوبة ونعيم الحياة ، والتي تصور حرة دائماً ، لذلك فقد رأى وصف الجسد ميلاً إلى التهتك ، ولو كشف عن الأصول الدينية لهذه الصفات المفصلة لما جرفه التعميم ، فالصفات الجسدية التي تجمع لها مقاييس الجمال الكامل لا يقصد بها المتعة الحسية ، وانما اظهار هذا المثال بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الالهي في الخصوبة ومنح الحياة فهي خالقة بشكل ما ، وعلى قدرتها يتوقف استمرار الحياة ، وبقاء القبيلة كثيرة العدد ، مرهوبة الجانب ، فالمرأة هنا بالنسبة للشاعر، والقبيلة ، هي الشمس ، الربة الأم ، أصل الحياة وسر الوجود والبقاء . انها اللات نفسها . وهكذا لا تنهض النزعة الحسية في الصاق تهمة الشهوانية بشعر ما قبل الإسلام ، لأن الصورة فيه صورة مجتمع وثني في هذه المرحلة من التاريخ لا يؤمن إلاّ بما يقع تحت حواسه .

ومن الطبيعي أن تكون هذه الصفات المقدسة قديمة موغلة في التاريخ ، تسبق العهد الذي ينتمي اليه ما وصلنا من شعر ما قبل الإسلام بزمن طويل ، لذلك فلا مجال لأن ندعي أن شاعراً ما قد « اخترع » صفة ما من هذه الصفات ، وسبق غيره بها أو تابعه غيره عليها ، كما فعل الدكتور محمد النويهي حين بهره تصوير علقمة بن عبدة للمرأة بأنها : « صفر الوشاحين ، ملء الدرع » . فقد أعلن أن علقمة هو مبتدع هذا الوصف وراح الأعشى وشعراء بعده يقتبسونه ويكررونه : « فإذا كان علقمة أول من استعمل هذا الوصف المزدوج في الشعر العربي ، فقد حق له أن يسجل له ابتكار رائع في تاريخ هذا الشعر[2] » . والواقع ينفي هذا كما رأينا ، فابراز المواضع الجنسية في المرأة يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي ،

---

(١) نفسه : ١٧٨ .
(٢) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ١ / ٣١٩ وما بعدها . والدكتور النويهي لا يبرئ الشعر القديم من الحسية أيضاً . راجع ٣٢٢ .

وهي الوظيفة التي عبدت من أجلها المرأة ، واتجاه تصويرها على هذه الصورة اتجاه جد قديم ، نراه في تماثيل « فينوسات لوسبيل » منذ العصر الحجري ، لا منذ علقمة ابن عبدة الفحل فقط .

لقد عبدت المرأة بوصفها أماً ـ كما قدمنا ـ لذلك كثرت في تشبيهاتها صورة المهاة الأم ، والظبية الأم ، وجاءت صورتها حاملاً ومرضعاً في التشبيب ، كما كثرت تسميتها بأم ، فرأينا : أم أوفى ، وأم جندب ، وأم عمرو ، وأم الوليد ، وأم أبان ، وأم خليد ، وأميمة . . الخ فهل كانت هذه الأسماء تجري على حقيقتها ؟

يذهب الدكتور نصرت عبد الرحمن ـ ونوافقه ـ إلى نفي ذلك . ولا تتعدى موافقتنا حدود النفي ، ثم نختلف على كل ما عدا ذلك . فهو يرى [1] أن للأسماء في شعر ما قبل الإسلام دلالة رمزية على معبودات بعينها . فهذه الأسماء المصدرة « بأم » تعني عنده ربة الحكمة ، وسلمى ربة الحب العذري ، وهر ربة الحب الجنسي ، وليلى ربة الصيد . . الخ . ولكننا لا نراه يعتمد فيما يذهب اليه على مصدر من مكتشف تاريخي ، ولا أسطورة صريحة ، أو حتى بقايا أسطورة ـ ، ولا على استقراء كامل للشعر يؤدي إلى ما يذهب اليه . فلا يعدو الأمر أنه يغلب جانباً من القصيدة على غيره من جوانبها ، فيجعل طابعه مجال ربوبية الاسم المذكور في مطلع القصيدة الغزلي ـ كما نرى أم أوفى في قصيدة زهير المملوءة بالحكمة ـ لذلك فإن رؤيته تعد انطباعية محضاً . وهو لذلك يلتوي بالنص أحياناً فيطرح بعضه لكي تسلم له الرؤية ، فرأيه في بيتي امرىء القيس :

سما لك شوق بعدما كان أقصرا ... وحلت سليمى بطن قَوٍّ، فعرعرا
كنانية ، بانت وفي الصدر ودها ... مجاورة غسان . . والحي يَعْمُرا

أن « كنانية » هنا تعني أن سلمى من « ذوات الكنائن » أي أنها المرادفة العربية لأرتميس ربة الصيد في اليونان . ولكي يسلم له هذا التوجيه في كلمة كنانية ينص على اطراح بقية الأسماء التي وردت في البيت . فلا تعني كنانية أنها من كنانة ،

(٢) كتابه : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، في ضوء النقد الحديث : ١٤٦ وما بعدها .

ولكنها ذات كنانة وسهام ، ويجب أن نطرح إذن « غسان » و « يعمر » لأنهما من فضول القول[1] . وهذه رؤية لا تسلم من الفساد بأي مقياس . فهي لا تتفق وواقع الشعر العربي ، ولا الحياة الدينية العربية فليست عقائد الشعوب نسخاً متطابقة أو يجب أن تكون كذلك . كما أن اطراح جزء من النص والالتواء بفهمه أمر لا تقره روح العلم . صحيح أننا ندرك أن للأسماء في شعر ما قبل الإسلام دلالات سحرية (لا رمزية) ، ولكننا لا نستطيع أن نذهب في تفسيرها مذهباً لا تؤيده المكتشفات التاريخية ، فالانطباع وحده لا يكفي للوصول إلى حقيقة ، لذلك سوف تظل الأعلام النسوية ودلالاتها في هذا الشعر أمراً مغيباً حتى يستجد من الكشوف التاريخية ما يعين على تفسيرها ، أما الأسماء المصدرة بأم ، فواضح ارتباطها بالمعنى العام لوظيفة المرأة في الخصوبة والانجاب وليس عبثاً أن تجتلب مشابهها من الحيوانات المقدسة أمهات ، ولكن لا دخل لأم أوفى بما أملاه السن وتجريب الشيخوخة على زهير من حكم وأمثال سائرة ، حتى نسارع بتتويجها للحكمة مثل ديانا في اليونان .

---

(1) راجع ذلك في ص ١٥٠ من المرجع السابق . ولا نعلم لماذا يربط سلمى هنا بكيوبيد ، فما دام يراها ربة للصيد ، الا يجب ان تكون مرادفة لأرتميس لا كيوبيد؟ لقد رأينا أن نضع ارتميس في المتن مكان اله الحب حتى تسلم له المرادفة على الأقل .

(٧)

لقد نعلم أن الدين البدائي القديم كان قد أصابه كثير من التغير في هذه المرحلة المتأخرة ، التي وصل إلينا منها شعر ما قبل الإسلام ، ولكنه لم يكن قد امحى إمحاء تاماً ، فقد كانت بعض آثاره ما تزال باقية حتى ظهور الإسلام . صحيح ان هذه الآثار كانت قد فقدت كثيراً من روحها الأسطوري القديم فصارت أقرب إلى الاتباع السلفي ، وخلت طقوسها من المعنى التفسيري الذي كان لها في مراحلها المتقدمة ، ولكنها في النهاية لم تخل من روح التدين والارتباط بقوى يلجأ إليها الانسان طلباً للتوازن الروحي [١] . ولذلك نذهب إلى أن الشعر الذي وصل إلينا من مرحلة ما قبل الإسلام ـ وإن لم يكن هو الشعر المستخدم في طقوس الدين إلا أنه لا يخلو من روحه ، ولكنه لا يبعد أن يكون مستوحياً بعض صوره ـ لا من الدين مباشرة ـ ولكن من شعر أسبق ، لم يصلنا منه شيء . وهو الشعر الذي كان يؤدي دوره في الطقوس التعبدية القديمة . وعلى ذلك فليس هذا الشعر دينياً خالصاً ، كما كان في مرحلة سابقة ، ولا تقليدياً محضاً ، كما صار إليه حاله في مرحلة تالية ، وإنما يستمد صوره ـ إلى جانب الواقع ـ من تراث ديني وفني عريض .

إلا ان الأمر يتغير من أساسه بظهور الدين الجديد ، إذ تبت الصلة بين الشعر والأصداء الزائلة للتراث الديني القديم ، حين تترك هذه الأصداء مكانها من

---

(١) من مظاهر تقديس الشمس التي بقيت إلى عهد قريب من الإسلام ما يرويه الدكتور جواد علي في المفصل ٦/ ٥٦ عن الاصابة ان الأسقع الليثي ـ الصحابي ـ يروي أنه خرج إلى والده قبل الإسلام فوجده مستقبلا الشمس في الضحى . وهذا طقس قديم يماثل صلاة الضحى الإسلامية .

الذهن العربي ، لهذه التعاليم الواضحة التي اكتسحت نظام الحياة العربي القديم نفسه ، مقيمة دولة لا قداسة فيها إلا للمعبود الواحد الذي لا يتجسد ، ولا تدانيه في قوته اللامحدودة ، كل المعبودات القديمة مجتمعة . وهكذا تفقد الصورة منبعها الأسطوري ، ولا يبقى لها إلا التراث الفني وحده ، الذي تحيفته بالمحو ، والتغيير غيرة أصحاب الدين الجديد لعقيدتهم ، وحلول القرآن الكريم نموذجاً أكثر كمالاً للاستخدام اللغوي الأمثل من وجهة نظر العقيدة الجديدة . فإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر الإسلامي ، فإنها قد أفرغت من محتواها الديني بالطبع ، وتعاورها الشعراء بالانحرافات الفنية التي تتزايد كلما أوغل الزمن في تقدمه . كما سنرى .

لقد كان المخضرمون هم المعبر الذي انتقلت به عناصر الصورة المثالية ، فهذا سويد بن أبي كاهل في قصيدته المشهورة :

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع [1]

يجمع من عناصر الثورة المثالية أكثرها . فالمرأة لدية حرة ، أسنانها كشعاع الشمس :

حرة ، تجلو شنيتاً ، واضحاً كشعاع الشمس في الغيم سطع

ووجهها مشرق أبيض صحيح الأديم ، كأنه الشمس نفسها ، وطرفها كحيل :

تمنح المرآة وجهاً واضحاً مثل قرن الشمس في الصحو ارتفع
صافي اللون ، وطرفاً ساجياً أكحل العينين ، ما فيه قمع

ولنلاحظ تغير صورة الشمس بين الوجه والأسنان ، فالوجه يشبه بالشمس ذاتها ، وسط جو من الصحو يزيده بريقاً وتوهجاً أما الأسنان فهي كشعاع الشمس

---

(١) المفضليات ١٩٠ ، ويرى الدكتور طه حسين في « حديث الأربعاء » ـ ص ١٦٦ من المجلد ٢ لأعماله الكاملة ـ ان سويد بن أبي كاهل قد أنشأ هذه القصيدة على دفعتين : إحداهما قبل الإسلام والأخرى بعده ، وسواء أصح هذا أم لم يصح ، فالقضية قائمة : وهي أن القصيدة تمثل معبراً بين عهدين انتقلت عبره ، وعبر غيرها من شعر المخضرمين ، العناصر الأساسية لصورة المرأة المثال إلى الشعر الإسلامي .

لمعاناً ، ولكن من وسط الغيم ، الذي يثير الاحساس بالبرودة والعذوبة ، وكثيراً ما شبه الريف بماء المزن البارد الصافي . أما صورة العينين فتنفصل للمرة الأولى عن المهاة ، فهل نحن بصدد تجديد في الصورة ؟ على أي حال هو تجديد جزئي محدود ، فسرعان ما يظهر شبح الغزالة من خلال صورة شعر المرأة الذي يطلق على ذوائبه « القرون » :

وقروناً سابغاً أطرافها غللتها ريح مسك ذي فنع

ثم يأتي مشابه آخر هو الدرة ، التي تقر بها العين ، ولكن الحصول عليها مستحيل :

لا ألاقيها ـ وقلبي عندها ـ غير إلمام ، إذا الطرف هجع
كالتؤامية ، إن باشرتها . . قرت العين ، وطاب المضطجع

إن غياب عنصر الأمومة [1] من الصورة ـ وهو عنصر أساسي في تصور المرأة المعبودة قديماً ـ يجب أن يثير التساؤل حول التجديد ، فهو وإن كان تجديداً ضيق النطاق كما أشرنا ، ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود ، إلا أنه إشارة مهمة إلى بداية الفصل بين العناصر المتكاملة ، المكونة لصورة المرأة المثال ، وإهمال للعلاقات التي تربط بين هذه العناصر في ذاتها ، وبينها وبين المرأة وهذا هو الطريق الذي سيتخذه التطور في الصورة فيما بعد .

أما بقية العناصر فنترى في شعر المخضرمين ، إذ يرد التشبيه بالقطاة في شعر سحيم [2] :

وماشية مشي القطاة اتبعتها إلى الستر تخشى أهلها أن تكلما

---

(١) على الرغم من تزاحم العناصر التقليدية في القصيدة إلا أن اختفاء صورة المهاة الخذول أو الظبي الأم لا يخفى على المتفحص ، بالاشارة إلى الظبي إشارة بعيدة ، وهذا ما يمثل بداية التجديد .

(٢) ديوانه ٣٥ .

وصورة الظبي المقدس وبيضة الظليم ترد في قوله أيضاً [1] :

وجيد كجيد الرئـم، ليس بعاطل ... من الدر والياقـوت والشـذر حاليا
كأن الثـريا علقـت فوق نحرها ... وجمر غضى هبت له الريح ، ذاكيا
تـريك غداة البـين كفـاً ومعصما ... ووجهـاً كدينـار الأعـزة ، صافيا
فما بيضـة بات الـظليم يحفها ... ويفرشهـا وَحْفًـا من الـزَّفِّ وافيا
فيرفـع عنهـا ، وهـي بيضـاء طلة ... وقد واجهت قرناً من الشمس ضاحيا
بأحسن منها . . . الخ

فالرئم المحلى بالدر والياقوت والفضة . ما هو إلا الدمية القديمة المقدسة ، كذلك البيضة النادية التي تواجه قرن الشمس في ضحاها . كل هذه من العناصر القديمة ، إلا أن صورة جزئية جديدة تطل على استحياء من بين العناصر الجديدة ، هي صورة الدينار دينار الملوك ـ الأعزة ـ (ويروى : دينار الهرقلي) وهذا تشبيه جديد يدخل إلى الصورة لا مطوراً الشكل العام للمثال ، وإنما بادئاً اتجاهاً جديداً منتزعاً من الواقع الذي يتجه إلى حياة الواقع وما يعد به من الثروات المادية الفاحشة بعد عصر الراشدين واتساع الفتوح الإسلامية . أما صورة المثال فقد أخذت طريقها مفرغة من روحها الديني القديم ، تميل إلى المبالغات ـ نتيجة فقد النموذج الديني الذي تقيس عليه ـ كما نرى من هذه الصورة في شعر حسان [2] :

تبلـت فؤادك في المنـام خريدة ... تسقـي الضـجيع ببـارد بسام
كالمسـك تخلطـه بمـاء سحابـة ... أو عاتـق كدم الـذبيح ، مدام
نفـج الحقيبـة ، بوصهـا متنضد ... بلهـاء ، غـير وشيكة الأقسام
بُنِيَتْ على قطـن أَجَـمَّ كأنه ... ـ فضـلاً إذا قعـدت ـ مَدَاكُ رخام
وتـكاد تكسل أن تقـوم لحاجة ... في جسـم خرعبـة ، وحسـن قوام

وهذا الاتجاه إلى المبالغة في تصوير ضخامة جسدها نجده عند حميد بن ثور

(١) نفسه ١٧ ـ ١٨ .
(٢) ديوانه ص ١٠٧

الهلالي حيث يصور امرأة تهم بالظعن: فتراها بيضاء كسولاً، تؤامرها النساء على ركوب البعير فتتراخى حتى يتع الضحى، وعندما تهم بالركوب يساعدنها في مشقة عظيمة، وينوء بالجمل حملها حتى لا ينهض إلا بصعوبة، وهو القوي الفحل، وتفرح النساء بما أبداه من قوة رغم ضخامة ما يحمل[1]:

فقلن لها: «قومي ـ فديناك ـ فاركبي»	فقالت: «ألا لا»، غير أما تكلما!
فهادينها، حتى ارتقت مرحجنة	تميل كما مال النقا .. فتهما
مُنَعَّمَةٌ لو يصبح الذَّرُّ ساريا	على جلدها بَضَّتْ مَدَارِجُه دما
من البيض، مكسال إذا ما تلبست	بعقل امرىء لم ينج منها مسلّما
فما ركبت حتى تطاول يومها...	وكانت لها الأيدي إلى الحِدْب سلما
وما دخلت في الحدْب حتى تَنَقَّضَتْ	تآسيرُ أعلى قَدِّه، فتحطما
فجرجر، لما صار في الخدْر نصفها	ونصف على دَأيَاتِه ما تجزما
وما كاد لما أن علته يُقِلُّها	بنهضته حتى اكْلأزَّ، وأعصما
وأثر في صم الصفا ثفناته	ورام «بلها» أمره ثم صمما
فسبحن واستهللن لما رأينه	بها رَبِذا سهل الأراجيح مرجما!

والشاعر كما نرى يمضي في رسم صورتين في نسق واحد يعتمد على كل منهما في إبراز ملامح الأخرى، فكلما كانت المرأة ضخمة كان الجمل أعظم قوة، وكلما كانت محاولة الجمل للنهوض صعبة كانت المرأة أكثر ضخامة، فهو يتجمع ويتقبض ويحاول أن ينهض، ويتراجع ثم يصمم حتى تؤثر ثفناته في مواضعها من المبرك الصخري وهكذا أخذت صورة الخصوبة طريقها نحو التهويل، في محاولة تجديدها، حتى أفسدها الشعراء، وألصق فسادها بالذوق العربي نفسه، لا يفشل الشعراء في اختيار المسار الذي يجددونها فيه، إذ كان من الضروري بعد غياض المنبع الديني للصورة أن تتجه هذه الصورة إلى التقلص لا الضخامة. وكانت مسئولية النقاد عن هذا الاتجاه كبيرة، فقد جعلوا لنموذج الشعر قبل الإسلام قداسة يجب ألا تمس، فحولوا الصورة تبعاً لذلك إلى قالب فني تقليدي حتى صارت قيداً

---

(١) ديوانه: في صورة طويلة تختلط بصورة الجمل وهي ابتداء من ص ١٦ وما بعدها.

يرهق الشعراء ، ويرهقها الشعراء بمبالغاتهم الممقوتة ، ويعبر ابن قتيبة تعبيره الشهير مقنناً لهذه الاتباعية القاسية [1] : « وليس لمتأخر من الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا . . . الخ » وكان هذا هو الطريق الذي أخذته الصورة حتى ظهرت في شعر عمر بن أبي ربيعة بهذا الشكل الممقوت :

أبت الروادف والثدى لقميصها مس البطون وأن تمس ظهورا

ونتيجة لهذه القاعدة الاتباعية الصارمة حرص شعراء الاحتراف [2] في العصر الأموي على ترسم خطوات شعراء ما قبل الإسلام في تصوير المرأة ، ولعل الأخطل كان أكثرهم قرباً من روح الفترة حتى قال فيه أبو عمرو بن العلاء [3] « لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً » ، كما شبهه أبو عبيدة بالنابغة لقرب مأخذهما ، وإن كان هو يفضل الأعشى على غيره من الشعراء [4] ، وفي الواقع نجده في شعره أقرب إلى روح الأعشى منه إلى غيره في صوره للمرأة ، وللخمر كما سنرى في القسم الأخير من هذا البحث .

أما صوره التقليدية للمرأة فكثير في ديوانه ، فهي مرتجة الأرداف ، خميص الاحشاء ، براقة الترائب والنحر ، كالبيضة في أدحيها (ص ٢٣٦) ، وهي ناعمة كالظبية (٣١٧) وبشرتها رقيقة حتى ليؤثر فيها مسرى الذر ، وهي مرتحلة في هودجها بين الظعائن كالنخل الذي أوقر ثمراً وطاب غراساً وجنى (٣٥٦ ـ ٣٥٧) ، وهي ظبية أم فاتنة العينين والجيد ، طيبة النشر ، حسنة تقسيم الجسد (٥٣٩ ـ ٥٤٠) وكذلك في (٦٤٠ ـ ٦٤١) وأيضاً (٦٥٥) . ولنجتزىء باحدى هذه الصور ، يحملنا على اختيارها أن ما رأيناه عند الأسود بن يعفر من تشبيهها بالقمر ، وعددناه آنذاك من قبيل الانحراف الفني ، قد بدأ يشيع في شعر الإسلام حتى أنه ليزاحم الأصل الصحيح ، ثم ما يلبث أن يتغلب عليه فيما بعد ، إذ تعود الشعراء

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٧٦ وما بعدها .

(٢) التسمية ، ومضمون الفقرة التالية للدكتور عبد القادر القط في كتابه « في الشعر الإسلامي والأموي ، ٣٧٣ .

(٣) مقدمة ديوانه ٥٩ ـ ٦٠ نقلاً عن الأغاني ٨ ـ ٢٨٤ .

(٤) نفسه ـ الموضع نفسه .

أن يشبهوا المرأة بالقمر ، والبدر خاضعين في ذلك لمنطق الوعي العقلي ، لا منطق الأسطورة القديمة ، فالقمر هو الذي يضيء من خلال الظلام لا الشمس ، يقول أبو مالك الأخطل [1] :

سبتــك بمرتــجّ الــروادف ناعم	وأبيض عذب الريق ،معتدل الثغر
ومتّســـق كالنـــور من كل صبغة	يضيء الدجى فوق الترائب والنحر
مهـــاة من اللائـــي إذا هي زينت	تضيء دجى الظلماء كالقمر البدر
مثقلة الأرداف ـ ليست بمرضع ـ	ولا من نساء اللخلخانية الحمر !
إذا ما مشت مالـــت روادفهـــا بها	جميعاً ، كما مال المهيض ـ من الكسر!

إنه يضع نهاية صريحة لفكرة الأمومة . فهي « ليست بمرضع » ،وشبيهتها مهاة فقط ، إنه الشبه الحسي هو المطلوب ـ منذ الآن . وليس المعنوي . فإذا كانت تضيء فلأنها القمر ، وليس وراء القمر هنا أي تاريخ بالطبع ، وإلا ما شبهها به ، فالقمر أب . إنَّ صلب التجديد يبدأ من انحراف فني لم يتبه إليه أحد لأن الحياة الدينية قبل الإسلام قد وصمت بالجاهلية ، وهذه الحياة الدينية هي التي كانت تمسك بصورة المرأة فلا يصيب شكلها فساد لأن وراءها معنى مرعياً أما وقد درس المعنى فقد انصب التجديد على الشكل وحده ، الذي أخذ اطار القالب الفني دون مضمون يعي الناس حقيقته ، لذلك كان النظر إلى التشبيه بالقمر نظراً فيه المنطق العقلي الواعي للتشابه الشكلي ، وكذلك النص على أنها ليست مرضعاً ، لأنه أسلم لمواضع الفتنة في صدرها من الترهل . ولكن الشاعر عند تصوير عنصر مشية هذه المرأة يجد نفسه في مأزق بين اتباعية القالب التراثي ، وعدم الرغبة في التكرار ، ويخلص من مأزقه بالمبالغة ، فلم تعد مشية النزيف تكفيه ، ولا المشية المتخلصة في كثيب الرمال ، فلتكن مشية المكسور إذن . وهنا يتعدى الفساد التاريخ الديني للصورة إلى المظهر الخارجي للمرأة . فهي تظلع . وظلعها بين ، « كما مال المهيض من الكسر» . إن روادفها تميل بها جميعاً ـ فهي تميل إلى جانب واحد . ولا يدري ـ حتى الأخطل ـ ماذا يمكن أن يكون في هذه الصورة من جمال .

ولقد كان جرير يلم ببعض هذه العناصر المثالية ، وإن لم يكن في استقصاء

---

(١) ديوانه ص ٦٥٠ .

الأخطل ولا قدرته على استيحاء النموذج الفني التراثي . يقول [١] :

أسيلــة معقــد السمطــين منها ... وريا حيث تعتقــد الحقابا

فيشملها بنظرة عجلى ، فلا يعلق ببصره إلا جانب وجهها ، وموضع الردف من جلبابها وهذا منهجه في الالمام بهذه العناصر ،إذ ترد في لمحات خاطفة غالباً . فيذكر شعرها الأثيث مرة ، وثغرها مرة ثانية ، وردفها وأناملها مرة ثالثـة ، في بيت بيت غالباً [٢] :

-تعــل ذكي المســك وحفــا كأنه ... عنــاقيد ميل لم ينلهن قاطف

-نقــول ذات المطــرف الهفهاف ... والــردف والأنــامــل اللطــاف

-تجــري الســواك على أغــر كأنه ... بــرد تحــدر من متــون غمــام

ومن الصور النادرة في شعره حيث يجمع عدداً من العناصر التقليدية معاً ، قوله في أبيات أربعة [٣] :

من البيض لم تظعن بعيداً ،ولم تطأ ... على الأرض إلا نــيرَ مُرْطٍ مُرَجَّل

إذا ما مشــت لم تنتهــز وتأودت ... كما انــآد من خيل وَجٍ غــير منعل

كما مال فضل الجـل عن متن عائذ ... أطافــت بمهــر في ربــاط مطول

لها مثل لون البدر في ليلـة الدجى ... وريح الخزامـى في دِمَــاثٍ مسهل

وهو كما ترى يجمع لها البياض ، ومشية الفرس التي أصابها الحفاء ، والأكثر أهمية أنه يقرنها إلى فرس أم تحاول الاقتراب من وليدها الذي يبعده الحبل عنها ، وهي صورة نادرة ، إلا أن طغيان الانحراف عن معنى المثال يصيبهــا وشيكاً ، إذ يربطها التشبيه بالبدر في النهاية ، مشيراً إلى أن المقصود هنا ليست صورة الفرس ، إنما هو الجل على ظهرها يميل يمنة ويسرة بحسب حركتها المقيدة بطول الحبل عندما تحاول الاقتراب من ابنها ، إن تمايل هذا الجـل هو كتمايل هذه المرأة في مشيها ، وهكذا لا تتمخض هذه الأبيات إلا عن هذا الخيال السقيم في آخر الأمر .

(١) ديوانه جـ ٢ ص ٨١٤

(٢) نفسه : ٦٨٤ ، ٧٣٢ ، ٩٩٠ على التوالي .

(١) نفسه ٩٤٥

(٨)

لقد وقع شعراء السياسة في العصر الأموي بين تيارين متميزين ، الأول يمثله شعراء الاحتراف الذين كانوا يتأثرون شعر ما قبل الإسلام ويحذون حذوه ، فحافظوا على شكل الصورة الخارجي في كثير من عناصرها كما رأينا ، والثاني يمثله شعراء الغزل الحجازيون ، ولئن طور شعراء السياسة فن الغزل ، واستخدموه في هجائهم السياسي [١] إلا أن ذلك لا يعني أنهم طوروا صورة المرأة داخل هذا الفن . إذ كثيراً ما تظهر في شعرهم العناصر التقليدية للصورة المثال كما نرى في شعر ابن قيس الرقيات [٢] :

- من فتاة كأنها قرن شمس ضاق عنها دمالج وحجول
- صفراء كالسيراء لم تشمط عذوبتها بحوره
- من نسوة كالبيض في الـ أدحى ، بالدمث المطيرة

وأحياناً ما كانوا ينحون منحى غزلي الحجاز ، الذين عكفوا على تطوير صورة المرأة الواقعية بتأثير الظروف الحضارية التي استجدت بالإسلام ، لذلك فسوف نصرف اهتمامنا عن هذه الطائفة إلى شعر الغزليين في الحجاز ، حيث كان لهم تطويرهم المهم في الصورة الفنية للمرأة .

---

(١) راجع الدراسة القيمة لهذه القضية في الجزء الأول من كتاب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : « شعر عبدالله بن قيس الرقيات » ١٦٢ - ١٩٦ .
(٢) نقلاً عن المرجع السابق : ١٨٥ ، ١٩٣ على التوالي .

وإذا كان شعراء الاحتراف قد توفروا على صورة المثال ، ولم يأت تطويرهم لها إلا عن طريق إهمال بعض عناصرها ـ إذا اعتبر ذلك تطويراً ، وإن كان أقرب إلى ما نسميه بالانحراف عن النموذج المثالي على سبيل الخطأ الفني ـ والفصل بين هذه العناصر وبين مغزاها الأسطوري القديم ، نتيجة انبثات الصلة بين العقيدة الدينية التي عفى الإسلام آثارها ، والصورة الفنية التي كانت تصدر عنها فصارت قالباً فنياً جامداً يميز الشعر ذا الأغراض الرسمية في البلاط الأموي . إذا كان ذلك كذلك ـ فإن شعراء الغزل الحجازيين قد انصرفوا إلى منهج فني مستحدث في تصوير المرأة ، فقد أضربوا صفحاً عن الصورة المتوارثة ، واتجهوا إلى واقع حياتهم يستمدون منه صورها وإذا كان لنا أن نسمي صورة المرأة في شعرهم بالصورة الحضارية ، فإننا نعني بها صورة المرأة الواقعية في هذا العصر الذي يمر بتطور حضاري ، يغير من صورة المجتمع تغيراً شاملاً ، وليست هناك صلة بين هذه الصورة للمرأة وصورة المرأة الواقعية في شعر ما قبل الإسلام ، إذ ان لكل عصر واقعه الخاص به ، والصورة الواقعية للمرأة في شعر الحجاز ، صورة حضارية ، نبعت من ظروف الحياة المتطورة في هذا العصر.

لقد اقتضى تدبير الملك الأموي [1] أن يفرض عزلاً سياسياً على الحجاز ، واستخدم بنو أمية أقصى درجات البطش في قمع الثورات التي قامت به ، حتى طابت نفوس أهله عن أي تطلع نحو استعادة الصدارة السياسية للحجاز ، وقنعوا بالعيش على هامش الاهتمام في الدولة الإسلامية التي ترامت أقطارها بما تم من الفتوح .

أما أبناء الحواضر فقد كان تكدس أموال الفتوحات الأولى في أيديهم يعينهم

---

(١) ليس التعبير بالملك الأموي نتيجة قول خصومهم بأنهم جعلوا الخلافة ملكاً عضوضاً ، ولكنها في نظرة الأمويين أنفسهم إلى الخلافة ، فيروي المسعودي قول معاوية حين عفا عن أحد أنصار عليّ : تعفو الملوك عن الجليل من الأمور بفضلها .
وقوله على فراش الموت :

فيا ليتني في الملك لم أعن ساعة ... ولم أك في اللذات أعشى النواظر

راجع مروج الذهب ٣/ ٥٠ .

على حياة مرفهة أبلغ الترفيه ، مترفة غاية الترف ، فانغمسوا في اللهو ، وانجرفوا إلى إشباع النفس من المتع التي شاعت آنذاك وتعددت ضروبها [1] . وأما أبناء البوادي فقد اختلف حالهم ، إذ كانت حياتهم تميل إلى الشظف والخشونة . لذلك فقد اختلفت الصورة في الشعر الحجازي بين بواديه وحاضره ، وتركز هذا الاختلاف في تعبير كل منهما عن حظه من الحياة من خلال صورة المرأة . فعلى الرغم من أن أساس التعبير عن الحرمان ، أقصى الحرمان أما شعر الحواضر فقد اتجه إلى التعبير عن الاشباع ، غاية الاشباع ، وواضح أن هذا هو الصدى الطبيعي لحياة الواقع التي كان يحياها أهل البادية وأهل الحاضرة إذ ذاك .

اتخذ شعراء البادية طريق التعبير عن الوجدان الذاتي من خلال ما عرف باسم الغزل العذري ، أو العفيف . ولقد شاع في البادية هذا القصص الكثير عن الشعراء العشاق ، الذين يعيشون في حياتهم عشقاً محروماً لا سبيل إلى التواصل فيه ، ثم يموتون في النهاية شهداء هذا العشق العف المحروم . وفي شعرهم نجد أن الهدف الأساسي هو التعبير عن هذه العاطفة ، وعن الحرمان الملازم لها ، لا التعبير عن المرأة التي هي هدف العاطفة ومجالها . فشعرهم يهتم بالروح أكثر مما يهتم بالصورة الجسدية ، لذلك لا تظهر المرأة فيه كثيراً . فمدار التعبير فيه على تباريح العشق وآلامه .

لقد كان أحدهم يكتفي من المرأة بأقل القليل ، بل إن حبه لا يقتضيها شيئاً لأنه حب يكتفي بذاته ، ويقوم بذاته ، ويعبر عنهم جميل في قوله [2] :

وإنــي لأرضى من بثينــة بالذي	لـو ابصره الــواشي لقــرت بلابله
بـلا ، وبــألا أستــطيع ، وبالمنى	وبالأمــل المرجــو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى ،وبالحـول ينقضي	أواخــره لا نلتقــي وأوائله

(١) يروي المسعودي أيضاً (أن أحد أبناء عثمان قد وجد يوم قتل أبوه . مخلق الوجه سكران . وعليه مصبغات واسعة . وكان صاحب شراب وفتوة ومجون) ـ مروج الذهب ٢ / ٣٣٢ . وعلى هذا فقد بدأ الاتجاه إلى المتعة قبل زمن الأمويين بفترة صالحة .

(٢) الأغاني : المجلد ٨ ص ٢٨٥١ ط . دار الشعب .

أما إذا أباح لنفسه أن يمضي مع حلمه في اللقاء بها ـ وهو لقاء مستحيل ـ فإنه لا يهمه صورتها التي سيلقاها عليها ، بل لا تهمه صورة هذا اللقاء ما دام أنه سيحدث ، وليحدث على أي شكل من أشكال الحياة ، كما نرى في هذه الأبيات ، التي تروى أحياناً لكثير وأحياناً أخرى لجميل [1] :

وددت ـ وبيت الله ـ أنـك بكرة	وأني هجان مصعب ، ثم نهرب!
كلانـا به عر ، فمـن يرنـا يقل	على حسنها جرباء ـ تعدي ـ وأجرب
نـكون لذي مال كثـير ، يضيعنا	فلا هو يرعانـا ، ولا نحـن نطلب
إذا ما وردنـا منهـلاً ، صاح أهله	علينا ، فما ننفك نرمى ، ونقصب

ولكن الشاعر العذري مع انفصاله بعاطفته عن عالم الرغبات ، وتساميه على المادة قد يتعرض لتصوير شيء مادي من صاحبته وكأنه يقتنص أثراً من آثار وجودها الدنيوي وفي هذا التصوير قد نصادف شكلاً من أشكال الصورة القديمة ، ولكن سرعان ما ندرك أن الشاعر لا يلجأ إلى قالب فني يستوحيه ، ولكنه يعرض العنصر القديم في صورة جديدة الطابع تماماً ، فقد تحولت الصورة من المثال الديني لتكون مثالاً عقلانياً ، فتشبيهها بالشمس مثلاً يرد في هذه الصورة للمجنون [2] :

أقول لأصحابي: هي الشمس: ضوءها	قـريب ، ولكن في تناولها بعد

فلا يفصل بينها وبين الشمس ، هي الشمس ذاتها ، ولكن فيم؟ ليست هي الشمس الأم ، باعثة الحياة ، التي تخلع ضوءها على وجه المحبوبة ، ولكنها هنا شمس في معناها الذي تعززه هذه العلاقة بينهما ، فهي قريبة بعيدة ، يراها مثل غيره من الناس ، ولكن حصوله عليها لتكون شمسه وحده أمر مستحيل .

كذلك نجد الغزال عنصراً في صورتها عنده أيضاً [3] :

أخذت محاسـن كل مـا	ضنـت محاسنـه بحسنه ،

(1) راجع ابن رشيق في : العمدة ٢/ ١٢٦ .
(2) أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني ٢/ ٦٢ .
(3) نفسه ٢/ ٣٢ .

كاد الغـزال يكونهـا لولا الشـوى ، ونشـوز قرنه !

فهي ليست الغزال ، وهو مشابه لها ، لولا ما فيه من عيوب خلقية ، فهو ناشز القرن ، دقيق الأطراف .

والشاعر كما نرى لا يسلك مسلك القدماء في تحديد شكل العلاقة بين المرأة ومشبهاتها ، إذ كانوا في الغالب يفصلون بين الشمس والمرأة بما يفيد التشبيه أو ما يسمى بحرف التشبيه ، في حين كانوا يحققون الاختلاط بينها وبين الغزال على أساس أن الشمس هي المعبود الأصلي ، والمرأة والغزال وغيرهما رموز لها يصح أن تتبادل مواقعها فيما بينها ، ولكن لا يصح إبدالها بالأصل . إلا أن المجنون يأتي عكس ذلك تماماً فهو يبدلها بالشمس أو هما شيء واحد ، أما الغزال فلا ، إذ يقاربها ولكنه لا يختلط بها . والتشبيهات القديمة تجاري منطق الدين الأسطوري أما التشبيه الحديث فيجري على سنن المنطق العقلي الواعي ، حيث ينبع من طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر وبين حبيبته التي تتخذ شكل المثال العقلي ، الذي يستحيل بلوغه ، وحتى لو تحقق اللقاء بينهما ، فإن الشاعر يشك في إمكان السعادة أيضاً [1] :

فوالله ما في القرب لي منك راحة ولا البعد يسليني ، ولا أنا صابر
ووالله ما أدري بأية حيلة .. وأي مرام ، أو خطار أخاطر
لعمري لقد رنَّقْتِ يا أم مالك حياتي ، وساقتني إليك المقادر

وكانت هذه الحالة العاطفية المعقدة ، والتي لا يخفف منها لقاء أو هجر ، نتيجة منطقية للحالة السياسية التي فرضت على البادية ألا تحقق ذاتها في غير الخروج على السلطة والانضمام إلى ثورات الخوارج المتعددة [2] ، كما كانت بداية طريق

(١) السابق ٢/ ٣٩ .
(٢) راجع : الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في : دراسات مقارنة ١٢١ ـ ١٣٧ حيث يتبع تأثير قصة ليلى والمجنون العربية في شعر التصوف الفارسي ، بعد دراسة قيمة لظروف نشأة هذه القصة في البادية الحجازية في العصر الأموي ، وتطورات هذه الظروف .

طويل من الاعلاء والتسامي انتهى إلى التصوف . وليس عبثاً أن يكون عشق المجنون لليلى هو القالب الفني الذي اتخذه متصوفة الفرس والعرب للتعبير عن حالات وجدهم ، وتعلقهم المبرأ من الخوف والرغبة بالذات الالهية . وهكذا يعود الغزل العذري - في جنونه - مرة ثانية بالمرأة إلى مرتبة الرمز على المعبود ، وإن كان في مظهر توحيدي هذه المرة ، ينتزع الانسان من غربة الهجر والاهمال :

اظل غريب الدار - في أرض عامر - ألا كل مهجور هناك غريب![١]

إلى وجود مطلق يتحقق بالفناء في اللقاء العقلاني أو العاطفي بالمثال .

على أننا نجد في البادية نموذجاً آخر للعزلة ، فريداً في اتجاهه ، إذ لم تؤثر عنه قصة غرامية كالعذريين ، ولا تذكر المصادر التي بين أيدينا أنه سلك مسلك شعراء الاحتراف فرحل بمدائحه إلى البلاط كما رحلوا ، بل يبدو أنه قد أقام في باديته معتزلاً مسيرة العصر كله ، ذلك هو المرار بن منقذ العدوي . الذي يصور المرأة بصورة المثال التقليدي : لا ينحرف كما انحرف المحترفون ، ولا يجدد كما جدد الحجازيون ، وإنما يتحول المثال عنده إلى مثال فني تراثي بحت ، فيجمع من عناصر الصورة القديمة ما لم يجتمع في قصيدة واحدة ، ويفرد لها واحداً وخمسين بيتاً في نهاية مفضليته[٢] التي تبلغ خمساً وتسعين بيتاً ، وهذه الصورة قد فتنت ابن رشيق فقال[٣] : « ومن مختار ما قيل في النسيب قول المرار العدوي » وأورد منها ثمانية أبيات تجمع الكثير من عناصر الصورة المثال ، ثم يورد تعليقاً يقول : « قال عبد الكريم ، هذه أملح وأشرف ما وقع فيه الوصف ، وهي أشبه بنساء الملوك » ! فإذا رحنا نستعرض عناصر صورة هذه المرأة، وجدناه يجمع لها ما تفرق في القصائد التراثية ، فهي « غزال أحور العينين ، غر (البيت ٦) ، وهن وصواحبها بيض كالدمى نئومات الضحى، منعمات (٥٧ - ٥٨) ، وهن إذا مشين تدافعن كالقطا

---

(١) السابق ٢ / ٦١ والمجنون من بني عامر كما نعلم ، ولكنه يحس الغربة بينهم ، بالروح لا بالجسد .

(٢) المفضليات ص ٨٢ - ٩٣ .

(٣) العمدة ٢/١١٧ - ١١٨ .

(٥٩ ـ ٦٠) وهي وفية ، حسناء ، بيضاء ، شعرهـا أثيث (٦١ ـ ٦٥) ، ذات عينين كظبي أم (٥٩ ـ ٦٠) حسنة التبسم والثغر (٦٨ ـ ٦٩) ، طويلة الجيد ، ناهدة الثدي ضخمته ، ينعمها أبوها وتسهر عليها أمها (٧٠ ـ ٨٨) وهي الشمس أو هي على صورتها :

لَـحَسِبْـت الشـمس في جلبابها	قـد تَبَـدّت من غمام مُنْسَفِرْ
صـورة الشـمس على صورتها	كلما تغرب شمس.. أو تَذُرّ!

ثم يصور في نهاية القصيدة وجده بها ، وما فعل به حبها ، فهو حي كميت ، بل أنه أسوأ حالاً فالميت يقبر فيستريح ويريح أما هو فلا :

تركتنـي لسـت في الحـي ، ولا	ميت لاقـى وفـاة فقـبر
يسـأل النـاس : أحُمَّـى داؤه ؟	أم به كان سلال مُسْتَسِر؟
وهـي دائـي ، وشفائـي عندهـا	منعتـه فهـو مَلْـوِيّ عسر !
مـا أنـا ـ الدهـر ـ بنـاس ذكرها	مـا غدت ورقـاء تدعـو ساق حر

وهذا التجميع والاستقصاء في هذه الصورة النادرة يشير إلى ظاهرة ينبغي أن تنقضي في شعر البادية في العصر الأموي ، هي ظاهرة الشعراء الذين يتبعون التراث بهدف فني هو تجميع العناصر المتناثرة في صورة واحدة مطولة ، وسوف نقابلها عند ذي الرمة في تجميع صور الحيوان ـ في الفصل التالي ـ ، ولم يكن دافعها الاتجاه النقدي السلفي فيما أرجح ، بل المحافظة على التراث القديم وقيمه الفنية من الضياع ، كجمع القرآن الكريم والحديث الشريف .

(٩)

ويختلف الحال في الحواضر الحجازية ، التي اندفع شبابها وراء ملاذهم ، بتشجيع من ملوك الأمويين ، فازدهرت مجالس الغناء،ثم راجت مجالس الشراب التي يلعب الغناء فيها دور المحرض ، وكانت المرأة في الشعر والحياة مطلباً لا غنى عنه ، لذاتها وليس للعاطفة التي تثيرها في النفوس ، وكانت ـ فيما يصوره الشعر وتنقله الروايات مطلباً سهل المنال ، فقد يسرت الظروف الاجتماعية المتطورة اتصالها بالرجال ، وفي مثل هذه الظروف تصبح صورتها في الشعر صورة حضارية ، تعبر عن المرحلة الاجتماعية التي عاشها الحجاز آنذاك .

* * *

لقد أحس أئمة الاحتراف ـ كما أحس سائر الناس ـ أن في شعر عمر بن أبي ربيعة شيئاً جديداً على فن النسيب ، ولقد أثبت الأصفهاني [1] قولين للفرزدق وجرير ، يجمعان فيهما على أن غزل ابن أبي ربيعة هو ما كان ينبغي للشعراء أن يقولوه : « هذا الذي كانت الشعراء تطلبه ، فأخطأته ، وبكت الديار . ووقع هذا عليه » ، « إن هذا الذي كنا ندور عليه فأخطأناه ، وأصابه هذا القرشي » . ولعل سبب هذا الاعجاب أن عمر قد استجاب لمقتضيات التحول الحضاري الجديد في عصره فعبر عنها ، متجاوزاً التراث القديم في معظم الأحوال . فهو يصور المرأة التي تعيش في أيامه ، والتي أتاحت لها الحياة الاجتماعية قدراً كبيراً من التحرر والانطلاق ، حتى صارت تتعرض للشعراء كي يقولوا فيها شعراً . لذلك فإننا نجد في شعره كل امرأة بذاتها وملامحها الخاصة ، وليست صورة مطلقة ، أو نموذجاً مجرداً

(١) الأغاني ١/ ١١١ ، ١٢١ ، ١٨١ .

يصح أن تتلبس به أي امرأة . فللأسماء في شعره - في الغالب - دلالة حقيقية ، فسكينة بنت الحسين ، وفاطمة بنت الأشعث ، وزينب بنت موسى الجمحية ، وهند، والثريا، والرباب . . الخ كلها أسماء عاشت في شعر ابن أبي ربيعة كما عاشت في عصره وواقع الحياة . لذلك قلنا إن صورتها في شعره هي صورتها الحضارية في عصرها ذاك . ولعل في هذا المثال - ونظائره كثيرة في شعر عمر - ما يوضح ذلك ، يقول [1] :

جرى ناصح بالود بيني وبينها	فقربني - يوم الحُصَاب - إلى قَتْلي
فطارت بحد من سهامي ، وقربت	قرينتها حبل الصفاء إلى حبلي
فقلن لها : هذا عشاء ، وأهلنا	قريب ، ألما تسأمي مركب البغل ؟
فقالت : فما شئتن؟ قلن لها انزلي	فللأرض خير من وقوف على رحل !
نجوم دراري، تكنفن صورة	من البدر، وافت غير هوج ولاعجل
فسلمت واستأنست خيفة أن يَرى	عدو مقامي ، أو يرى كاشح فعلي
فقالت - وأرخت جانب الستر - إنما	معي - فتكلم غير ذي رِقْبَةٍ - أهلي
فلما اقتصرنا دونهن حديثنا ،	وهن طبيبات بحاجة ذي الشكل ،
عرفن الذي تهوى ، فقلن : ائذني لنا	نطف ساعة، في برد ليل ، وفي سهل !
فقالت : فلا تلبثن ! قلن : تحدثي	أتيناك !، وانسبن انسياب مها الرمل
وقمن ، وقد أفهمن «ذا اللب» إنما	أتين الذي يأتين - من ذاك - من أجلي !

وليس الخطب هنا في تصويره هذه المحادثة الموحية في براعة تقربها من لغة الحديث العادي : (- ألما تسأمي مركب البغل ؟ . - فما شئنَ ؟ . - انزلي ! .) هذا مقطع . والآخر : (ائذني لنا نطف ساعة ! - لا تلبثن ! - أتيناك !) ولا في الرحيل على البغل وهو رحيل حضري حديث ، ولا في تصويرها على صورة البدر . التي لا يمكن اعتبارها انحرافاً فنياً هنا بل هي عنصر حديث من مقومات الصورة الجديدة . وإنما الخطب في اجتماع هذه العناصر لتشكل صورة كلية لامرأة ، تعمل صواحبها على لقائها بمن تحب ، ويدرن شكلاً من أشكال التمثيل الساذج ، فهن

(١) نفسه ١/ ١٢٠ .

يرينها أنهن يرغبن في التوقف قليلاً في هذا الموضع ، ليس لأنه سيقابلها فيه ، ولكن لأنه قريب وقد سئمن الركوب . وتباله هي« ماذا سنفعل ؟»ويقلن لها انزلي ، فللأرض خير من وقوف على الرحل ! وهي تهوى الانفراد به ، ولا يخفى عليهن ذلك . فتثور بهن رغبة مفاجئة في الطواف« في برد ليل ، وفي سهل ! » . وكأنها تخشى أن يطول غيابهن عنها « لا تلبثن » ، وكأنهن يعلمن أن خشيتها هذه حقيقية:أتيناك ! لقد عيب على أعشى قيس تصويره هريرة أنها تزور جارتها في لاميته المشهورة :

كأن مشيتها من بيت جارتها مر السحابة ، لا ريث ولا عجل

فقالوا : « إنها خراجة ولاجة [1] ، فماذا تكون هذه وصواحبها ؟ لقد بلغ بهن اتقان التمثيل أن إحداهن تبكي إذا أردن تخليتها وعمر وحدهما [2] :

فقمن لكي يُخْلِيننا ، فترقرقت مدامع عينيها ، وظلت تدفق
وقالت : أما ترحمنني، لا تدعنني لدى غزل ، جم الصبابة ، يخرق
فقلن اسكتي عنا، فلست مطاعة وخلك منا ـ فاعلمي ـ بك أرفق

لقد كان ابن أبي ربيعة أحياناً ما ، يأتي ببعض العناصر التقليدية لصورة المرأة المثال ، التراثية ، حين يتعرض لوصف جسد المرأة ، كما في قوله [3] :

ـ غراء ، يعشي الناظرين بياضها حوراء ،في غُلَواءِ عيش معجب
ـ وبجيد آدم ، شادن ، خرق يرعى الرياض ببلدة قفر

إلا أنه يميز تمييزاً واعياً ـ كما رأينا في شعر المجنون ، بين المرأة الجديدة في الواقع وبين الصورة القديمة في المثال ، يقول في عائشة بنت طلحة [4] :

---

(١) راجع الأصفهاني : ١٧/ ١٢٩ .
(٢) نفسه : ١/ ١٥٦ .
(٣) نفسه : ١/ ٢٠٩ ، ٢٠٣ .
(٤) نفسه ١/ ٢٠٧

يذكرني ابنة التيمي ، ظبي — يرود بروضة سهل رباها
فقلت له ، وكاد يراع قلبي : — « فلم أر قط كاليوم اشتباها »
« سوى حمش بساقك مستبين — وأن شواك لم يشبه شواها »
و« أنك عاطل ، عار ، وليست — بعارية ، ولا عطل يداها »
و« أنك غير أفرع ، وهي تدلي — على المتنين اسحم قد كساها »

فالتمايز واضح ، وهذا أثر حضاري يغير من موقف المرأة في الصورة الجديدة . فهي حالية لا عاطلة ، ريانة الأطراف لا حمشة ، فرعاء لا ذات قرون . لذلك فهي تنفصل عن الظبي انفصالاً يفرضه الواقع الجديد ، كما فرض على الفن هذا الشكل الحواري « قالت وقلت » حتى تتعدى المحاورة إلى الظبي بهذا الشكل المطول . وهو أسلوب ـ وإن كان قد سبق إليه امرؤ القيس ـ إلا أن عمر بن أبي ربيعة قد اتخذه نهجاً تعبيرياً غالباً على شعره ، فتميز به وتابعه عليه فيما بعد : الأحوص الانصاري أحياناً ، والعرجي العثماني دائماً ، بمعنى أن هذا الشكل الحواري صار منهجاً أسلوبياً يحرص عليه شعراء الحواضر الحجازية في هذه الفترة من تاريخ الشعر العربي .

لقد اختلفت ظروف الأحوص الأنصاري عن زميليه المخزومي والعثماني اللذين كانا من الأرستقراطية القرشية ، يمتان بالقرابة إلى الملوك الأمويين ، أما هو فقد اجتمعت الظروف على الايقاع بينه وبين الأسرة الأموية المالكة [1] ، وهذا ما جعله يقف موقفاً وسطاً بين شعراء الاحتراف الاتباعيين الذين مدحوا رجال الحكم ، وبين شاعري المنهج الابتداعي الجديد ، الذين لم تلجئهم ظروفهم الاقتصادية ولا السياسية إلى التمسح بالبلاط الأموي . فاختلطت في شعر الأحوص نماذج الصورة التقليدية ، كما في قوله يمدح عبد العزيز بن مروان [2] :

قامت تريك شتيت النبت ذا أشر — كأنه من سواري صيّف برد
ومقلتي مطفل فرد ، أطاع لها — بقل ومَرْدٌ ضفا ، مكّاؤه غَرِد

(١) راجع مقدمة ديوانه ص ٣١ .
(٢) ديوانه ص ٩١ .

يزين لَبّتَهـا در ، تكنفـه ... نُظّامـه فأجـادوا السرد إذ سردوا
درٌ وشَـذرٌ وياقـوت .. يفصله كأنـه إذ بدا : جمـر الغضى يقد

بالنماذج الجديدة التي يتابع فيها منهج زميليه القرشيين ، ومنها هذه الأبيات التي تحس فيها بكثير من المشابه بينها وبين ما سقناه من شعر عمر بن أبي ربيعة آنفاً ، يقول الأحوص [1] :

خمس دسسـن اليّ في لطف	حـور العيون ، نواعـم زهرُ
فطرقتهـن ـ مع الجـرى ـ وقد	نـام الـرقيب ، وحلـق النسر
مستبطنـاً للحـيّ إذ فزعوا	عَضْبـاً يلـوح بمتنـه أثْر
فعكفـن ليلتهـن ... ناعمة	ثـم استفقـن وقـد بدا الفجر
قامـت تخـاصره لكلتها	تمشي تأود ، غادة بكر
فتنازعـا ... من دون نسوتهـا	كلما يسر ... كأنـه سحـر

وفي هذه القصة نجده يسوق معظم العناصر التي أتى بها عمر ، فهو يطرقهن في الليل خائفاً ، ويحادثها سراً ـ دون صواحبها ـ ولـكن بينما يمضي عمـر ليلتـه في الحديث ، يخاصر الأحوص صاحبته إلى كلتها وحيث يخلوان ، دونما حاجة إلى هذه التمثيلية التي يقيم عمر أحداثها بين شخوص قصته المختلفة . ولعل ذلك راجع إلى تحفظ أهل مكة في تأتِّيهم لهذه الأمور .

ويحدثنا الأصفهاني [2] عن امرأة جزعت عندما بلغتها وفاة ابن أبي ربيعة ، فبكت قائلة : « من لنساء مكة يشبب بهن » ، ولكنها سرّي عنها حين سمعت طرفاً من شعر العرجي تلميذه وقالت : « الحمد لله الذي لم يضيع حرمه » . ولعل هذه المرأة كانت تنطق عن حس حضاري يتقبل هذا المنهج الجديد ويدعم استمراره . وفي الواقع ، كان هذا المنهج هو الملائم لروح الحضارة الجديدة ، ولهذا قدر له أن

(١) ديوانه ١١٣ ـ ١١٤ .

(٢) لخبرها راجع الأغاني : ١/ ٣٩٩ ـ ٤٠٠ ولنماذج من شعر العرجي راجعه أيضاً ٣٩٦ ـ ٤٣٢ وهي لا تخرج عن الروح العامة لشعر عمر بن أبي ربيعة وإن لم يبلغ مستواه الفني درجة الجودة في شعر عمر .

يستمر من بعد ، متطوراً بتطور هذه الحضارة ملازماً في تطوره التغيرات الاجتماعية . حتى إذا جاء عصر بشار بن برد ، وجدنا الصور التقليدية ، التي لم تمت بعد ، تظهر أحياناً في الشعر بصفتها نوعاً من التظرف بمحاكاة الأقدمين . ونلاحظ في هذا العصر نوعاً من الوعي بالأساس الديني لصورة المرأة في شعر ما قبل الإسلام . يروي صاحب الأغاني [1] : « قال لنا صالح بن حسان : أنشدوني بيتاً خفراً في امرأة خفرة شريفة . فقلنا : قول حاتم :

يضيء لها البيت الظليل خصاصه	إذا هي يوماً حاولت أن تبسما

فقال : هذه من الأصنام . أريد أحسن من هذا .. الخ » ولعل هذا الوعي هو ما حدا ببشار حين يريد تضمين صورته عنصر الدمية القديم ، لا يسميها دمية أو صورة ، وإنما يسميها مباشرة بالصنم [2] :

- ففؤاده - طرا - يعيش بذكرها	ويموت حين تظله الزفرات
شوقاً إلى صنم العراق فعينه	قد وكلت بمنامها اليقظات
لا الشمس تقشرها ولا قمر الدجا	وهما اللذان إليهما المثلات
- وجارية خلقت وحدها	كأن النساء لديها خدم
دوار العذارى إذا زرنها	أطفن بحوراء مثل الصنم
يظلن يمسحن أركانها	كما يمسح الحجر المستلم !

فبشار يحول الصورة التقليدية إلى مثال فني يفجر بعناصرها تاريخاً فنياً يجمع مثيرات لأحاسيس جمالية متوارثة وما زالت بقاياها قادرة على التأثير في نفوس الكثيرين من عشاق النموذج القديم لصورة المرأة ، ولكنه كثيراً ما يأتي بها داخل قالب جديد ، فنرى حبيبته وحولها البنات (كظباء مكة ، صيدهن حرام : ١٩٢/٤) - مع أن تحريم صيد الظبي لم تنفرد به ظباء مكة بالذات - وحبيبته : (براقة ، ولكنها براقة سوداء : ١٩٩/٤) وهي (تتثنى في مشيتها كأن عظامها من خيزران : ١٩٨/٤) ، ففي كل عنصر قديم يأتي بتحوير جديد له ، مازجاً بين

---

(١) الأصفهاني ١٧/ ١٢٩ .
(٢) ديوانه : الجزء ٢ ص ٣٥ ، الجزء ٤ ص ١٥٧ .

الصورة القديمة والروح الحضاري الجديد في وقت واحد .

ولكن الصورة الحضارية غالباً ما كانت تسيطر على تعبيره ، فنرى أن التيار قد مضى شوطاً طويلاً ، منذ كان عمر بن أبي ربيعة يمضي الليل في الحديث جالساً ، إذ نجد بشاراً يمضي ليلة ملاصقاً [1] :

خلوت بهـا ، لا يخلص الماء بيننا	إلى الصبح ، دوني حاجب وستور

كما أن المرأة صارت تطلب بنفسها ـ صراحة هذه الخلوة الفاسقة [2] :

بنـت عشر وثـلاث ، قسمت :	بـين غصـن ، وكثيب ، وقمر
أذرت الدمـع وقالـت : ويلتا	من ولـوع الـكف،ركاب الخطر
أمتـا بدد هذا لعبي	ووشاحـي حلـه حتـى انتشر
فدعينـي معـه ، يا أمتـا !	علنـا في خلـوة نقضي الوطر

ولكن ما يلفت النظر في شعر بشار هو تجديد البناء الفني للصورة في تشبيهات مبتكرة ، تجدد لغة الصورة وشكلها الخارجي معاً بهذه التركيبات غير المألوفة فعيني المحبوبة: « تسقيان خمرا » ، وحديثها «قطع الرياض كسين زهرا » ، وتحت لسانها : « هاروت ينفث فيه سحراً » [3] . ونرى في مشيتها تثنياً كأن عظامها من خيزران ، أو هي نفسها كالخيزرانة . كما نجد حديثها مرة ثانية كأنه ثمر الجنان [4] ، ولعل أكثر إبداعه يأتي في صورة الحديث المسموعة وواضح أن مرجعه كون الشاعر المكفوف يعتمد على أذنيه في تصور شكل محبوبته فيجسد من الحديث ما لا يجسده النظر من صورتها الخارجية .

أما أبو نواس فهو الشاهد على ما بلغته الحضارة المادية من انحلال ، يرافق عادة العصور الذهبية للحضارات ، فقد بلغ بتعبيره درجة كبيرة من التحرر تصور

---

(١) ديوانه ٤ / ٧٨ .

(٢) نفسه ٤ / ٦٩ .

(٣) نفسه ٤ / ٥٥ .

(٤) نفسه ٤ / ١٩٨ .

مدى ما وصل إليه التحرر الخلقي من انحلال ، وإن كان ما يعنينا هو درجة الجمال الفني في هذا التعبير وليس درجة الانحلال الخلقي .

وأبو نواس - كسابقه - يمزج بعض العناصر القديمة ببنية الصورة الجديدة ، كما نرى في قوله [1] :

سقى الله ظبياً مبدي الغنج في الخَطْرِ	يميس كغصن البان من رقة الخصرِ
بعينيه سحــر ظاهــر في جفونه	وفي نشره طيب . . كرائحــة العطر
هــو البــدر - إلا أن فيه ملاحة	بتفتير لحظ ليس للشـمس والبدر
ويضحك عن ثغر مليح . . كأنه	حباب عقــار أو نقــي من الدر

فهي ظبي ، وثغرها كالدر وهذان عنصران تقليديان ، ولكنه يلبسهما صورة محدثة ، فالظبي لعوب وليست أما ، وثغرها وإن ربطه القدماء إلى الخمر ، ولكن أبا نواس لا يجعل الخمر للريق ولكن يجعل حبابها في صورة هذه الأسنان ، وهي صورة جديدة تحمل في ثناياها مثيرات الصورة التقليدية . حتى تشبيهها بالبدر لا يرضيه فيضيف إليها ملاحة اللحظ الفاتر التي ليست للبدر .

ولكن الشاعر كثيراً ما يترك كل ما يشير إلى الصورة القديمة ، آتياً بالتشكيل الجديد لصورة تشع حداثة وجمالا ، كما في قوله [2] :

وذات خــد مــورد	فتــانــة المتجــرد
تــأمــل العــين منهــا	محاســنا ليس تنفــد
الحســن في كــل جزء	منها ، معاد مجــرد
فبعضــه فــي انتهــاء	وبعضــه يتــولــد
وكلما عــدت فيــه	يكــون بالعــود أحمــد

إن الصورة المثالية القديمة التي كان يميل شاعر ما قبل الإسلام إلى تسكينها ، لتماثل من كافة الوجوه الدمية المقدسة ، والأيقونة المصورة ، تختفي بين طيات التاريخ

(١) ديوانه : ٢٢٢ .

(٢) نفسه : ٢٣٢ .

الأدبي لتحل محلها هذه الصورة الجديدة التي يتحرك فيها كل ما هو غير قابل للحركة . فجمال وجه المحبوبة ليس شكلاً جامداً ، ولكنه متجدد بشكل دائم ، متغير ، تتولد منه مع كل نظرة صورة جديدة لا تكرر سابقتها ولكنها تتفوق عليها . وهو المعنى الذي افتتن أبو نواس بابتكاره له ، فهو يردده فيما بعد :

يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا

وهو يعطي جمال الحركة الخفية ، في توالد الحسن بعضه من بعض وزيادته مع النظر ، زيادة مضطردة .

وأبو نواس ـ اخيراً ـ لا تستغرقه صورة المرأة وحدها ، ولكنه ينساق مع كل ما يتصل بعالمها الذي توشيه الحضارة الجديدة بالأناقة والترف . فيصور لنا هذه المحاورة المحدثة ، ليست بالصوت ، وإنما مكتوبة ، وليست مكتوبة على الورق ولكن على فصوص الخواتيم :

كتبتُ على فص لخاتمها :	« من مل محبوباً فلا رقدا »
فكتبتْ في فص ليبلغها :	« من نام لم يعقل كمن سهدا »
فمحته واكتبت ليلغني :	« لا نام من يهوى ، ولا هجدا »
فمحوته ثم اكتبت :	«أنا والله أول ميت . . كمدا »
فمحته ، واكتبت تعارضني :	« والله ، ما كلمته . . أبدا »

فنرى كيف تسرع الحضارة المادية في تطورها ، متجاوزين عمر بن أبي ربيعة في « قالت وقلت » حيث كان يعيش طور البدائية في سلم هذه الحضارة . وفي هذا ندرك أن الفرق بينه وبين امرىء القيس « الذي أخذ عنه نهجه التعبيري» أقل اتساعاً من الفارق بينه وبين أبي نواس ، الذي تتعدى الأناقة موضوع الصورة إلى الشكل الفني الذي خرجت به ، حيث يخصص الشطر الأول من الأبيات لتطوير الحدث بينما يخصص الشطر الثاني المكتوب.وهو بداية تحكم جديد في الشكل التعبيري ، لم يتح له من يطوره تطويراً جدياً فيما بعد .

القِسمُ الثالِث

صُورَةُ الحَيَوان

بَينَ العَقيدَة الدِّينيّة ، وَالتَقليد الفَنّي

(١)

إذا توغلنا في التاريخ العربي القديم ، راجعين إلى ابعد من الفترة القصيرة التي ينتمي اليها ما وصلنا من شعرما قبل الإسلام حتى نبلغ مرحلة أكثر بدائية ، وأوثق اتصالاً بالدين القديم ، لوجدنا الحيوان من بين الصور المهمة لمعبودات الإنسان القديم ، فهو إما طوطم الجماعة وجدها الأعلى ، وإما معبودها الممثل والرمز للإله السماوي : الكوكب الذي تتوجه اليه الجماعة في صلواتها .

* * *

ولقد كانت ديانة العرب القدماء ديانة تعبد فيها الكواكب كما يقول الدكتور جواد علي [١] فقد عبدوا ثالوثاً مكوناً من : الشمس أمّا ، والقمر أباً ، وابنهما الزهرة أو « عثتر » ولقد ربطوا بين الشمس والمرأة ، والمهاة ، والغزالة - كما رأينا في الفصل السابق - كما ربطوا بين الثور الوحشي والقمر ، جاعلين منه رمزاً على الإله « ود » أو « سين » أو « شهر » الذي كان من صفاته أنه « كهلن » أي القدير ، وانه «أبم» أي أب . وإذا كان الثور كثير الظهور في أنساب العرب إسماً لفرد أو علماً على قبيلة مشيراً إلى بقايا طوطمية قديمة ، تتخذ من الثور جداً أعلى ترتبط به وتنتسب اليه ، إلا أنه في المرحلة التالية - مرحلة الديانة الكوكبية - قد صار رمزاً ممثلاً للإله القمر ، إذ وجدت في معابد القمر - جنوبي الجزيرة - صور ، للثور قدمها عابدوه قرابين للإله أو نذوراً كانت عليهم له ، ولقد عرف القمر باسم « ثور » [٢] ، وكما

(١) الدكتور جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : جـ٦ ص ٥٠

(٢) نفسه ، في اكثر من موضع وبالذات ١٧٤ - ١٧٦ . حيث يقول : « وقد رمز الفن العربي الجنوبي إلى القمر بهلال نحت أو نقش على الأحجار والخشب والمعادن كما اشير إليه برأس ثور ذي قرنين » .

يقول الدكتور جواد علي ، لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته ، فقد عبد عند شعوب سامية اخرى ، إلاّ أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى هذه الاساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله ، مولده ، وحياته ، والصراعات التي خاضها ضد القوى المناوئة ، وانتصاره أو موته ثم عودته للحياة ، على عادة الفكر الأسطوري المتعلق بشخصيات المعبودات القديمة ، وبخاصة المعبودات الأساسية منها .

* * *

إن صورة الثور الوحشي في الشعر العربي تحكي في عناصرها المتكررة قصة يمكن ربطها بهذه الأسطورة ، كما يمكن ربطها بمنبع طقوس آخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد . فلقد كان الصيد من الوسائل المهمة للتغلب على مشكلة الحصول على الطعام بالنسبة لإنسان ما قبل التاريخ ، لذلك كانت الجماعات الإنسانية البدائية حريصة على إنجاح رحلات رجالها ابتغاء للصيد ، بإقامة الطقوس والشعائر ، وهي الوسيلة التي يسميها براندون [١] بالسحر دينية . وليس في صيد الحيوان وعبادته أو الانتساب اليه تناقض ما في سلوك الإنسان البدائي وعقائده ، كما يمكن أن نتصور ، فقد كان الإنسان القديم يرى أن « تناول لحم الضحية المقدسة يجعله متلقياً لحياة وصفات إلهية ، ويحل قوى هذه الآلهة في جسده ، وكما في طقوس الدفن ، فإن ميراث المتوفى يقتسم ليتشرب الورثة صفاته المتميزة »[٢]. ولقد كان الإنسان يستخدم في طقوسه تلك كل الفنون التي يستطيع استخدامها ، فقد كان يستخدم التمثيل في محاكاة الرحلة ، والكمون للحيوان ، وقتله ، والعودة به إلى منازل القبيلة ، كما كان يرسم على جدران كهوفه مناظر تفصيلية للحيوان وصيدها ، يراها دارسو التاريخ أجزاء من الطقوس السحرية والدينية القديمة [٣] .

---

(١) Brandon, .S.G.F.: Religion in ancient History :p.3

(٢) James, E.O.: the Beginnings of Religion :p.87

(٣) للتفصيل راجع :
أ ـ أرنولد هاوزر في : الفن والمجتمع : ٣٣ وما بعدها .
ب ـ نورمان بريل في : بزوغ العقل البشري : ١٧٣ وحولها .

وإذا كان التاريخ لم يحفظ لنا ما تركه العرب الأقدمون من شعر في مثل هذه الطقوس ، ولم تكشف الأرض عما تكن من أسرار حفرياتهم ، فإن الشعر الذي وصلنا ما يزال محتفظاً بآثار منها ، لا يمكن أن تكون هي الدين القديم بالطبع ، ولكنها صورة ـ مهما اعتورها من تشويه ونقص ـ وثيقة الصلة به ، إلى جانب تأثرها بنماذج فنية سابقة عليها كانت أكثر اتصالاً وتعبيراً عن هذه الطقوس الدينية والسحرية الموغلة في القدم ، لذلك فهي تطلعنا ـ بدرجة لا بأس بها من الوضوح ـ على نظرة أسطورية إلى الثور الوحشي ، وقرائنه من الحيوان ، وترينا كيف يؤثر التقديس الديني في تركيب عناصر هذه الصورة وتطور الحدث فيها .

وتطالعنا صورة الثور الوحشي عادة عند حديث الشاعر عن ناقته إذ يعمد إلى وصل صورتها بصورة الثور في تشبيه مطول ، يترك الشاعر فيه صورة الناقة مفيضاً في رسم صورة الطرف الثاني من التشبيه . حتى أنه يرسم أولاً صورة كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة . ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر . وإذا رحنا نتتبع هذه الصورة في الشعر لوجدنا عناصرها مكررة تكراراً يكاد يكون تاماً عند الشعراء ، بل هو تكرار تام بالفعل في العناصر الأساسية للصورة ، أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات القليلة في بعض عناصرها ، إذ ان هذا الاختلاف يحدث بالنقص أو الزيادة وليس بالتغيير في أغلب هذه الحالات . إلاّ أن الصورة العامة الكاملة يمكن أن تتكون من مجمل هذه النصوص ، وبها يمكن تخيل الأصل الأسطوري القديم لهذه الصورة . ومن النصوص القديمة التي تظهر فيها شذرة من هذه الصورة ، هذا النص الذي نجده في ديوان المتلمس الضبعي [1] .

وأدْماءَ من حُرِّ الهجانِ كأنها ... بِحَرِّ الصريمِ نابِيءٌ متوجسُ
لـه جُدَدٌ سود ، كأنَّ أرَنْدَجا ... بأكْرُعِهِ ، وبالذراعين سندسُ

(1) ديوان المتلمس الضبعي : ٢٢٨ .

وبالوجـه ديبـاجٌ ، وفـوق سَرَاتِه دَيَابُوذَةٌ ، والـرَّوْقُ أَسْحَمُ أملس
يجـول بذي الأرطـي ، كأن سراته كبـرق نَزِيعٍ ، والسحابـة ترجس
فبـات إلى أرطـاة حِقْفٍ ، كأنه إلى دَفِّـهِ من آخـر الليل مُعْرِس
إلى ربهـا الخـير .. الخ .

فما أن يصف الشاعر ناقته بأنها داكنة اللون ، حرة ، حتى يسرع إلى ربطها بصورة هذا الثور ذي الصفات الثابتة : فهو منفرد ، قلق ـ وهذا هو العنصر الأول في صورته عند الشعراء ـ ، أما مظهره فهـو : القوائـم سوداء أو ذات خطـوط سود كالوشم . والصدر إلى النحر أسود كذلك أما الظهـر والجانبـان فاللـون الأبيض يسيطر حتى يبدو الثور كالبرق أو السيف المسلول . والقرون سوداء ملساء حادة ، وكأن لهذا الثور المقدس شروطاً جسدية يجب توافرها لتتم له القداسة أو أنه لم يكن يقدس إلاّ ما توافرت له هذه الشروط الجسدية [1] .

ثم يبدأ الشاعر بعد رسم عناصر الصورة الجسـدية والحالـة النفسية للثـور الوحشي ، في تطوير الصورة وتنميتها طوليا بقص الحدث المتكرر ، فالجوشتائي ، يلجيء الثور إلى البيات بجانب الشجرة الملازمة لصورته ، شجرة الأرطي [2] . وهنا تنقطع الصورة في نص المتلمس عن النمو . ولا يعقل أن الشاعر قد اكتفى بهذا الجزء منها وأعاد الصورة إلى الناقة ، لأن موضع التشبيه ، أو ما يسمـى « بوجه

(١) يتلاءم هذا مع المنطق الديني الذي يتطلب في المعبود نوعاً من التفرد والامتياز . ولقد عرف ذلك عن المصريين القدماء أيضاً إذ كانت لهم شروطهم في تحديد عجل « أبيس » الذي يكرم في المعبد الخاص به ، إذ يرون أنه قبضة من نور نزلت من السماء في رحم بقرة ، حملت به ولم تحمل بعده قط ، فهو البكر وهو الوحيد أيضاً . كما أن له علامات تميزه ، فهو أسود اللون ، في جبهته مثلث أبيض وعلى جانبه بياض بصورة الهلال ! ، راجع : استيندرف: ديانة قدماء المصريين : ٢٠ .

(٢) الشجر من معبودات الساميين القدماء ، ولقد عبد العبرانيون بعض أنواعها بصفتها إلاهات أنثيات ، لما تتصف به الأشجار من خواص الحمل والاثمار ، وقد تصوروا للقمر أثراً في هذا الحمل ، وذلك ما رأينا منه صورة عند العرب في الفصل السابق من تقديسهم للنخلة ، وربطها بالشمس الأم ، والمرأة رمز الخصوبة والانجاب . عن عبادة الشجر راجع جواد علي ـ المرجع السابق ١/ ٢٠٩ .

الشبه » لم يذكر في الصورة بعد ، ولا يجيء إلاّ بعد ذكر القصة كاملة ـ كما ستأتي في نصوص تالية ـ ولكن ديوان المتلمس لا يحمل لنا إلاّ هذه الأبيات ، مضيعاً الجزء الأساسي من الصورة ، ذلك الجزء الذي يتحدث عن صراع الثور مع كلاب الصياد ، وتغلبه عليها . وهو ما سنجده عند غيره من الشعراء .

ففي قصيدة لأوس بن حجر نجده ، وإن كان يضيع منها الجزء الأول الذي جاء في قصيدة المتلمس . يقول أوس [1] :

وكأن أقْتَادي رَمَيْتُ بها ..	ـ بعد الكَلاَلِ ـ مُلَمَّعاً شَبَبَا
من وحش أنْبَطَ ، بات مُنْكَرِساً	حَرِجاً ، يعالج مظلما صَخِبَا
لِهَقاً ، كأن سرَاتَه كُسِيَت	خَزَزاً نَقَا ، لم يَعْدُ أن قَشِبَا
حتى أتيح له أخو قنص	شهم ، يُطِرّ ضواريا كُثُبَا
فَذَاوَنَهُ شَرَفاً ، وكن له	حتى تفاضل بينها .. جلبا
ذكر القتال لها .. فراجعها	عن نفسه ونفوسها ندبا
يُنْحِي الدماء على ترائبها	والنَّدُّ معقوداً ومُنْقَضِبَا
فَنَحَا بِشِرَّته لسابقها	حتى إذا مارَوْقُه اختضبا
كَرِهَتْ ضواريها اللحاقَ به	متباعداً منها ، ومقتربا
وانقض كالدُّرِّيِّ يتبعه	نَقْعٌ يثور ، تخاله طُنُبا
يخفى ، وأحياناً يثور كما	رفع المنير بكفه لهباً

وإذا كان أوس لا يذكر ناقته تصريحاً ، إلاّ أن صورتها ـ مع ذلك ـ تظل قائمة في الذهن خلف أداة التشبيه « كأن » التي تنقل الصورة مباشرة إلى الثور الوحشي . ونحس في الجزء المستعرض من الصورة ـ في مقدمتها ـ أن عنصري الأرطي والوصف النفسي للثور ، لم يأت لهما ذكر كما وجدنا عند المتلمس ، وهما من العناصر الأساسية في الصورة إلاّ أننا نرى الوصف الجسدي ، والليل ، والمطر ، في مقدمة

---

(٢) ديوان أوس بن حجر ، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ص ٢ ـ ٤ ، وراجع كذلك صورة أخرى عنده ص ٤٣ وما بعدها .

الصورة ، ثم ينحي الشاعر الحدث منذ البيت الرابع بقصة الصراع ، فقد جاء الصياد بكلابه الضارية التي طاردت الثور فألجأته إلى مرتفع من الأرض هرباً ثم يراجع نفسه فيصمم على القتال،ويهاجم الكلاب فيصرع سوابقها ، ويحجم الباقي عن الهجوم ، وتسفر المعركة عنه . وقد تخضب قرنه بدمائها ، وانطلق في جريه معتزاً بانتصاره ، وهو في هذا الانطلاق يظهر تارة ويختفي أخرى بين معالم الصحراء في ارتفاع ما ارتفع ، واستواء ما استوى منها .

وهذا الصراع هو آخر عناصر الصورة ، إلاّ أن المتلمس وأوس يهملان منه ركناً مهماً هو تحديد الزمن الذي يحدث فيه ، ومصدر أهميته يرجع إلى أن هذا الزمن يرتبط بالعلاقة الأسطورية ـ والطبيعية أيضاً ـ بين الشمس والقمر إذ يبدأ الصراع من الضوء الأول في الصباح حيث يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر ، فيصور الثور خارجاً من تحت شجرة الأرطي دائماً عند بزوغ الشمس أو صدور أول أضوائها . وهذا ما سوف نجده في الصور المتكاملة التي وصلتنا من شعر ما قبل الإسلام .

إن الشعراء يهتمون باستقصاء هذه العناصر في قصائدهم ، وقلما يخلو شعر شاعر من هذه الصورة ، وفي كل هذه القصائد [1] نرى انتصار الثور في صراعه ، وعدم تمكن الكلاب منه ـ إلاّ في حالات نادرة ـ ،وإذا استعرضنا شعر بشر بن أبي خازم [2] ، وزهير [3] ، وامرىء القيس [4] ، والأعشى [5] ـ على سبيل الأمثلة ـ لوجدنا صورة الثور الوحشي بعناصرها السابقة تتعدد لديهم ، وتتجمع منها هذه العناصر الكلية التي تشير إلى عقيدة القدماء فيه ، وتشير إلى الأسطورة المتعلقة به . وفي هذه القصيدة من شعر النابغة تجتمع كل العناصر المتناثرة في غيرها من هذه القصائد ، يقول النابغة [6] :

(١) نعني بهذه القصائد ما ارتبطت فيه صورة الثور الوحشي بالناقة ، ففيها جميعاً ينتصر الثور، إلا أن هناك حالات ـ وصفناها بالندرة ، وسيأتي ذكرها، يتغلب فيها الصائد عليه أو تنتصر الكلاب . وهذا ما لاحظه الجاحظ ، ولكنه يربط انتصار الثور بالمدح وموته بالهجاء والرثاء وسوف نعلق على ملاحظته فيما بعد .

(٢) ديوانه : ٥١ ، ٥٥ ، ٨٢ ، ١٠١ ، ١٢٠ ، ٢٠٤ ، ٢٣٢ .

(٣) ديوانه : ٤٢ ، ٢٦٤ ، ٣٧٩ .

(٤) ديوانه : ١٠١ ، ١٦٠ .

(٥) ديوانه : ١٤ ، ٦٤ ، ١٢٨ ، ١٧٤ ـ ١٧٥ ، ١٨٧ ـ ١٨٨ .

(٦) أبو زيد القرشي ـ جمهرة أشعار العرب : ٨١ ـ ٨٣ .

كأنما الرَّحْلُ ـ منها ـ فوق ذِي جُدَدٍ ذبِّ الرِّياد ،إلى الأشباح نَظَّار

مُطَرَّدٍ ، أُفردت عنه حلائله من وحش وَجْرة ،أو من وحش ذي قار

مُجَرَّسٍ ، وَحِدٍ ، جأْبٍ ،أطاعَ له نباتُ غيث ـ من الوَسْميِّ ـ مبكَار

سراته ، ما خلا لَبَّاتُه ـ لهَق وفي القوائم ، مثل الوشم بالقار

باتت له ليلة شهباء تسفعه بحاصب ، ذاتُ إشْعَانٍ وأمْطَار

وبات ضيفاً لأرطاة ، وألجأه ـ مع الظلام ـ اليها . وابلٌ ساري

حتى اذا ما انجلت ظلماء ليلته وأسفر الصبح عنه ، أي إسفار

أهوى له قانص يسعى بأكلبه عاري الأشاجع ، من قناص أنمار

محالف الصيد ، هبَّاشٌ له ، لحَمٌ ما إن عليه ثيابٌ، غير أطمار

يسعى بِغُضْفٍ براها ـ وهي طاوية ـ طول ارتحال لها منه وتسيار

حتى إذا الثور ـ بعد النفر ـ أمكنه أشْلَى،وأرسل غضفاً كلها ضاري !

فَكَرَّ . . مَحْمِيَّةً من أن يفر . . كما كر المحامي حفاظا . . خشية العار !

فشك بالروق منها صدر أولها شك المشاعب أعشاراً بأعشار

ثم انثنى بعدُ للثاني . . فأَقْصَدَه بذات ثَغْرٍ . . بعيد القعر . . نَعَّار

وأثبت الثالث ـ الباقي ـ بنافذة من باسل ، عالم بالطعن ، كرار

وظل في سبعة منها . . لحقن به يكر بالروق فيها . . كر أسوار

حتى إذا ما قضى منها لبانته وعاد فيها باقبال . . وإدبار . .

انقض كالكوكب الدري مُنْصَلِتاً يهوي . . ويخلط تقريباً بإحضار

والقصيدة ـ كما نرى ـ تجمع كل العناصر السابقة ، التي ترد في غيرها من القصائد ، فالثور : قلق ، متوجس ، لا يستقر ولا يأمن ، لكثرة ما تعرض له من هجمات الأعداء وهو واسع مجال التجوال مما جعله وحيداً لا أسرة له « أفردت عنه حلائله » ، وهذا هو الوصف النفسي للثور يقدمه الشاعر على مظهره الجسدي ، الذي يظهر فيه الثور مستكملاً الشروط : فهو أبيض الظهر ، أسود الرقبة والصدر ، في قوائمه خطوط سوداء « مثل الوشم بالقار » .

أما الطبيعة من حوله فغاضبة : فالليلة لا هي حالكة الظلام ، ولا مضيئة بالقمر ، وإنما هي غائمة شهباء بما يلتمع ويخبو فيها من البرق ، والريح ثائرة تسفع الثور بالحصى ، فوق ما يتعرض له من أذى المطر والبرد ، لذلك يلجأ إلى شجرة الأرطي ، يقضي إلى جوارها ليلته ، ويحتمي بها من الريح والأمطار . حتى يسفر الصباح ، ودائماً ما يخرج الثور من تحت شجرة الأرطي ، عند طلوع النهار ، ودائماً ما تهاجمه الكلاب عند خروجه من تحت شجرة الأرطي فقد ترصد له الصياد بكلابه الضارية التي جوعها ، وزاد من ضراوتها طول الرحيل دون صيد . ويغري الصياد كلابه بالثور عند ظهوره فتهاجمه متابعة يغريها الجوع وتدفعها الصناعة ، فينفر الثور منها أول الأمر ، ويهرب ، وكان يمكنه الفرار والنجاء ، إلاّ أن عزة نفس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة فيعود اليها مستقبلاً أولها بطعنة ترديه ، ويعمد إلى الثاني فيهلكه بطعنة ذات جرح رغيب ، ويدرك الثالث بضربة خبير لا نجاة منها ، حتى تصل الكلاب المتأخرة وقد أرعبها ما رأته من مصير سابقاتها فتدور حوله مترددة وهو يقسم بينها المنايا مسيطراً على ميدان المعركة ، وكأن القتال قد صار فناً يمارسه أو هواية يشبعها ، حتى « قضى من الكلاب لبانته » ، وشفى نفسه ، وأكد انتصاره ، فانطلق مبتعداً في خيلاء المنتصر ، لا يسرع إسراع الهارب ، ولا يبطىء ابطاء المجهود ، ولكنه يواصل طريق سير كان قد قطعه لهذه المعركة العارضة ، فيخلط من فنون جريه ويبدي منها ما أبداه من فنون القتال الظافر .

ويهمنا في هذا التصوير أن ننبه ـ بعد هذه القصائد التي يكمل بعضها بعضاً ـ إلى اننا أمام أسطورة ضاع أصلها ، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة ، فالثور كما نعلم رمز الإله القمر ، ولا يبدأ ظهوره في الصورة إلاّ مع قدوم الليل ، وهو يظهر ـ دائماً ـ قريباً من شجرة أرطي ، ليحتمي بها من البرد والريح والمطر . وهذه هي المحنة الأولى التي يتعرض لها في الصورة ، وهي توحي بالأصل الذي نبعت منه ، فالقمر ـ الذي يظهر ، حين يظهر ، في بداية الليل ـ يتعرض في ليل الشتاء لأن يحجبه السحاب المظلم فيتصور الذهن البدائي عدواناً على الإله من هذه الظواهر الطبيعية الشريرة [1] ، فيلجأ إلى قوى خيرة

(1) تلازم في نظرة البدوي للمطر ـ الرغبة فيه والرهبة منه ومن آثار السيول المدمرة ، وهذا ما تعبر عنه هذه الصلاة المتأخرة : « اللهم حوالينا ولا علينا » كما تعبر عنه هذه الأسطورة القديمة .

مساعدة يحتمي بها . حتى إذا جاء الصباح ، تعرض لمحنة أخرى لا تنفعه فيها شجرة الأرطي ، تلك هي محنة الصراع بينه وبين الصائد وكلابه ـ وهي مجموعة كواكب في السماء [١] ـ ، ولا ينجيه منها إلاّ المواجهة التي ينتصر فيها الإله الخير على أعدائه .

ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة ، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها ، الذي لن يسفر عنه إلاّ المزيد من المكتشفات والحفريات ، إذا قدر لذلك أن يحدث ، في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية طولاً وعرضاً ، إلاّ انها ـ كما قلنا ـ ملامح تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيث يظهر عندما تختفي ، ويختفي عندما تظهر ، وعلاقته بغيره من الكواكب ـ النجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات ، وهي كما نرى علاقة عدائية ، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس ، ثم علاقته بالظواهر الطبيعية التي تصاحبه في الشتاء ، ويستسلم لها محتمياً بالأرطي . إذ تظهر في صياغة هذا الجزء الرغبة التي تلح على إنسان الصحراء في سيادة المطر ، والخوف من أضرار السيول مع ذلك ، فيصوغها في هذا الشكل الذي يظهرها معتدية ، ومع ذلك يظهر استسلام الإله الخير لعدوانها . وهذا التضارب ـ الذي هو طبيعي في منطق الأسطورة ـ يظهر في ممارسة سحرية للتحكم في المطر .إذ يروي الاخباريون [٢] أن العرب كانوا إذا أصابهم الجفاف جمعوا أغصاناً ، وتحايلوا على اصطياد أبقار وحشية وثيران ، وصعدوا المرتفعات فيشعلون النار في الأغصان ويربطونها إلى أذيال البقر وأرجلها الخلفية ، تاركين هذا القطيع المشتعل يهبط إلى السفوح ، وواضح أن ذلك تمثيل لهذه الظاهرة الطبيعية بكل أحداثها حيث يمثل الدخان تراكم السحاب ، وألسنة النار تمثل البرق ،وهبوط الأبقار يشير إلى التفاؤل بنتيجة هذا الطقس وهي هطول المطر استجابة للصلاة ، والواسطة الإلهية هي البقر والثيران الوحشية التي يؤذيها الطقس كما تعتدي السحب على القمر عند تراكمها وحجبها اياه . وكما أن هذا الطقس وسيلة سحرية دينية للاستمطار ، فهو أيضاً تمثيل لقصة اسطورية تشير إلى علاقة القمر بهذه الظاهرة الطبيعية التي يؤثر فيها وتؤثر فيه ، لذلك يمكن استدعاؤها بهذا التمثيل الشعائري .

---

(١) راجع د. مصطفى نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص ١٣٩ وما حولها .

(٢) راجع على سبيل المثال : الجاحظ : الحيوان ٤/ ٤٦٦ ، والنويري : نهاية الأرب : ١/ ١٠٩ .

على ان انتصار الثور لم يكن انتصاراً أبدياً ، فقد تعرض له العوارض التي تؤثر في قواه الإلهية فيهزم . وهنا نجد « للدهر » ، و « الحدثان » ، و « الأيام » ، اليد الطولى في ايقاع الهزيمة به ، فصراعه ليس ضد الكلاب وصاحبها في هذه المرة ، وإنما ضد « الدهر » ، وما الصائد وكلابه إلاّ وسيلة لإحداث الهزيمة فقط ، فحين يخلي الدهر بينه وبين الكلاب فإنه ينتصر عليها في سهولة ويسر . ولكن حين يتدخل ، وقوته غالبة على قوى آلهة العالم القديم ، فإن الثور هالك[1] لا محالة . وتكاد تكون صورة الثور المصروع مقصورة على شعر الهذليين دون غيرهم ، ولا يذكر الثور الوحشي وحده في هذه اللوحة الدامية ، إذ يذكر معه : حمار الوحش ، والوعول في رؤوس الجبال ، والبطل المحارب ، والجماعة الإنسانية الكثير عددها ، بل لعل الثور أقل النماذج المصروعة ذكراً ، ففي العادة أن يذكر الحمار الوحشي ويكتفى به[2] .

وتبدأ مثل هذه الصورة عادة بتعبير يذعن لقوة الزمن : « فالدهر لا يبقى على حدثانه » أو « تالله يبقى على الأيام » أو « ولا يبقى على الحدثان » . وعناصرها لا تختلف عن صورة الانتصار إلاّ في ركنها الأخير ، إذ تبدأ المعركة ، وينتصر الثور أولاً ، ويوشك أن ينجو لولا أن الصائد يرمي سهامه فلا تطيش ، وإنما تصميه ويهوي صريعاً . والملاحظ على هذه الصورة أنها لا تأتي إلاّ في الرثاء ـ كما سبق أن

(١) تشير الآية الكريمة : « قالوا إن هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا ، وما يهلكنا إلا الدهر » إلى سطوة هذه العقيدة على الذهن العربي القديم ، والزمن من أقدم الالهة التي تعبد لها الانسان .

(٢) راجع في ديوان الهذليين :

أ ـ في شعر أبي ذؤيب : جـ ١/ ٤ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٢٤ .

ب ـ في شعر ساعدة بن جؤية : ١/ ١٨٣ ، ١٩٣ ، ٢٤٠ .

جـ ـ في شعر أبي كبير : ٢/ ١١١ .

د ـ في شعر أبي خراش : ٢/ ١١٧ ، ١٦٢ .

هـ ـ في شعر أسامة بن الحارث : ٢/ ٢٠٢ .

و ـ في شعر أبي مالك بن خالد ٣/ ٢ ، ٤ .

والجدير بالانتباه أن الثور لم يذكر إلا في ثلاثة مواضع هي ص ١٠ عند أبي ذؤيب ، و ٢٤٠ عند ساعدة بن جؤية ، وجـ ٢/ ٢٠٢ عند أسامة بن الحارث . أما باقي الصور فالحمار الوحشي أكثرها ثم الوعل والبطل ، والجماعة الكثير عددها .

لاحظ الجاحظ [1] ، وإن كان ينص على أنها تأتي في الهجاء أيضاً ، وهـذا ما لم نجده ، فلعل الجاحظ يعتمد على نصوص أكثر قدماً مما وصلنا ، ـ ومجيء هذه الصورة في الرثاء أمر طبيعي إذا نظرنا اليه بالمنطق الواعي ، إذ يريد الشاعر أن يتعزى عن الميت بذكر القوى الخارقة التي يعدو عليها الفناء ، ويخترمها الموت ، إلاّ أن الأمر أكثر عمقاً في المفهوم الأسطوري . ففي حالة الانتصار تجتمع للثور قوتان آلهيتان ، قوته مع قوة الناقة المعبودة التي تقرن اليه ، بالإضافة إلى القوى الأخرى المساعدة كشجرة الأرطي التي تحميه . أما في حالة الهزيمة فهو يقرن بالإنسان الفاني ـ في الرثاء ـ وهو الذي تسيطر عليه قوة الدهر الغشوم التي لا يستطيع معها حولاً ، والصورة المشهورة في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي [2] خير ممثل لهذا الصنف من الصور التي يهزم فيها الثور ، وهو يبدؤها ـ كالعادة ـ بالتعبير الافتتاحي الذي يقر بسطوة الدهر :

والدهــر لا يبقــى على حدثانه   شَبَبٌ أفزّتهُ الكلاب مُرَوّعُ

ويمضي مفصلاً صورته على نهج الصورة التي يتصرف فيها ، حتى يوشك أن يفوت الكلاب ، إلاّ أن الدهر يرميه،فيكبو « كما يكبو فنيق تارز » ، وتتله الكلاب لجنبه ، « ولكل جنب مصرع » . وهذه العبارة كاللازمة الموسيقية ختمت بها أربع صور للفنان . فكأنها بقية من طقس جنائزي قديم .

وتلحق بصورة الثور ـ الأب ، صورة المهاة ـ الأم ، إذ تذكر قريناً للناقة [3] ، ولكنها لا تذكر منفردة تحت الأرطاة كما يأتي هو ، ولكنها في مكان وسط بين القطيع وبين ابنها الذي تركته بعيداً ، فعين منها على الصوار ـ قطيع بقر الوحش حتى لا

---

(١) الجاحظ : الحيوان ٢ / ٢٠ .

(٢) ديوان الهذليين : ١ / ١٠ .

(٣) عندما تقرن إلى الناقة وتوضع صورتها بدلاً من صورة الراحلة يتم تنمية الصورة طولياً بذكر الأحداث الأسطورية المرتبطة بها ، ولكنها قد توضع بإزاء الناقة أحياناً . فتظهر صورتاهما معاً وهنا يتم تنمية الصورة عرضياً بأن يأخذ الشاعر ناقته عضواً عضواً فيشبهها بأعضاء البقرة الوحشية مفصلة ، ومن أوضح النماذج على ذلك صورتها في معلقة طرفة بن العبد .

تمعن في البعد عنه ، والعين الأخرى على الفرقد ـ وليدها ـ حتى لا تضيعه ، ترعى مع القطيع ما رعت ، حتى يدرّ لبنها فتعود آناً بعد آن لترضع هذا الوليد الصغير . وهذا اول عناصر الصورة :

ـ كخنساء ، سفعاءَ المَلاَطِمِ حُرَّةٍ	مسافرةٍ ، مَزْءُودَةٍ ، أُمِّ فَرْقَدِ [1]
ـ تنجو كذلك أو نجاء فريدة	ظلت تتبع مرتعا بالفرقد
بينا تراعيه بكل خميلة	يجري عليها الطل ظاهرها ندي [2]
ـ حتى إذا فِيقَةٌ في ضرعها اجتمعت	جاءت لترضع شق النفس ، لو رضعا [3]

ويتطور الحدث ، ففي إحدى رجعاتها إلى ابنها ترضعه ، تجد السباع قد عدت عليه فأكلته ، ولم تترك منه إلاّ بقايا جلد وعظام . وهذا هو العنصر الثاني :

أضاعت ، فلم تغفر لها غفلاتها	فلاقت بياناً عند آخر معهد
دماً عند شِلْوٍ ، تحجل الطير حوله	وَبِضْعَ لِحَامٍ في إهاب مقدد! [4]

أما العنصر الثالث فلا يتكرر عند كل الشعراء ، إذ يبدو أنه خطأ فني وأسطوري جاء نتيجة ملاحظة صورة الثور ، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة . ومجمله أن الليل يجن البقرة ، في هروبها ـ فزعة محزونة ـ بعد رؤية مصرع وليدها ، وتمطر السماء فتلجأ إلى شجرة أرطى [5] . ومصدر احتمال الخطأ أن البقرة قرينة للشمس ورمز لها لذلك لا يأتي الليل عليها كما يأتي على الثور الذي هو رمز للقمر ، وإن كان هناك احتمال آخر أن الشاعر يعتمد على أصل أسطوري مباين

---

(1) ديوان زهير ٢٥٥ .

(2) نفسه ٢٧٣ .

(3) ديوان الأعشى ١٠٧ .

(4) زهير : ٢٢٥

(5) نرى نموذجاً لذلك في معلقة لبيد بن ربيعة ، الأبيات ٣٦ ـ ٥٢ يقول :

تجتاف أصلاً قالصاً متنبذا	بعجوب أنقاء يميل هيامها
يعلو طريقة متنها متواتر	في ليلة كفر النجوم غمامها
وتضيء في وجه الظلام منيرة	كجمانة البحري سل نظامها

لغيره ، إذ أنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل ، وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة [1] .

ويجيء العنصر الرابع والأخير ، والذي يجمع عليه الشعراء ، مصوراً هجوم الصياد وكلابه على البقرة الوحشية ، حيث تصرع الكلاب وتنجو من سهام الصياد ، ثم تولي مسرعة مستأنفة هربها من المكان الذي صرع فيه ابنها . ويعود الحديث إلى الناقة مرة ثانية بعد استيفاء عناصر الصورة الأسطورية للبقرة الوحشية [2] .

والأمر الجدير بالملاحظة في صورة هذا الثالوث ، الثور ، والمهاة ، والفرقد ، أن الثور والمهاة ينجوان في غالب الأحيان أما الفرقد ، ابنهما ، فيصرع دائماً ، ومصرعه يكون على يد سبع دائماً . وقد يهتم الشاعر بتصوير مصرعه ، ويعايش حزن البقرة بمشاعره الإنسانية ، فكأن تصوير ما حدث للفرقد ، أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية. كما نرى في شعر الأعشى [3]:

أهوى لها ضَابِىءٌ في الأرض مُفْتَحِصٌ	لِلَّحم قدما، خَفِيُّ الشخص قد خشعا
فظـل يخدعهـا عن نفس واحدها	في أرض فَيْءٍ ، بفعل مثله خدعا
حانت . . ليفجعها بابن ، وتطعمه	لحما ،فقد أطعمت لحما . . وقد فَجَعَا
فظـل يأكل منهـا . . وهـي رانعة	حَدَّ النهـار تراعي ثِـيرَةً . . رُتُعَا
حتى إذا فيقـة في ضرعهـا اجتمعت	جاءت لترضع شق النفس لو رضعا
عجلى إلى المعهد الأدنى . . ففاجأها	أقطاعُ مَسْكٍ، وسافَتْ من دم دُفَعَا
فانصرفت فاقدا . . ثكلى ، على حَزَنٍ	كُلٌّ دهاها . . وكُلٌّ عندها اجتمعا
وذاك أن غفلت عنه ، وما شعرت	أن المنية يومـا أرسلـت سبعا

(١) راجع نماذج من اندماج الأساطير الدينية وأصولها الأكثر قدماً عند استيندرف: ديانة قدماء المصريين - في أكثر من موضع ، كذلك هـ .ج. روز في الديانة اليونانية القديمة في مواضع متفرقة كذلك .

(٢) لا تصرع البقرة الوحشية إلا في صورة الصيد فقط .

(٣) ديوانه ١٠٧ .

إنها صورة قدرية فاجعة . تتجمع خيوطها من مسربين متناقضين ، وتتشابك مكونة ذروة المأساة التي يخلع عليها الشاعر ثوباً انسانياً حزينـاً . فالبقـرة آمنـة في سربها ، راتعة بين ثيران رتع ، اجتمعت لها حماية الذكور ، وخصب المرعى ، ولكن هذا الأمان كاذب ، لأنها تركت جزءاً من نفسها دون حماية ، تظن أن بعده عن القطيع أكثر أمناً له . ولا تأتيها الفاجعة إلا من هذا المأمن ، ومنه يبدأ الشاعر في نسج الخيط الآخر ، القدر أو المنية ، التي ترسل سبعاً ينفذ أمر القضاء . وهو يأتي في صورة مخادعة . فهو خاشع ، خفي الشخص ، لأنه رسول هذه القوة الطـاغية التـي لا تُرَى ، وبهذا « حانت » البقرة ، وقدر لها حينَها قضاءٌ قاس ، كتب عليها أن تطعم لحمها هذا الوحش ، وكتب له أن يفجعها بابنها وهكذا كان ، أطعمت لحماً . . وقد فجعا . إن الشاعر يبدع في تفجير مشاعر الأمومة الحزينة ، والتعبير عن حسرة الثكل بصورة انسانية عميقة ، دون أن يصخب أو تهدر كلماته ، ولكن في وصف هادىء ، ومن خلال كلمات سلسة النعومة : « حانت » ، « فقد أطعمت لحماً . . وقد فجعا » ، « فظل يأكل منها » انه يأكل منها هي ، على الرغم من كون جسدها سلماً راتعاً بين ثيرة رتع ، « جاءت لترضع شق النفس » ،«لو رضعا » . هذه الأمنية التي تدور بلسان الحال ، إذ لم تكن البقرة قد علمت بالفاجعة بعد ، وسرعان ما تدهمها إذ جاءت إلى آخر موضع تركته به « المعهد الأدنى » ، فلم تر إلاّ بقايا جلد ، وبقعاً من الدم الحبيب . ويبلغ الشاعر غاية إبداعه في التصوير النفسي حين يصف حال البقرة بعد هذه المفاجأة المرعبة . فقد طارت نفسها شعاعاً ، واجتمع عليها الهم ، بل صار كل شيء يمثل لها هماً ثقيلاً « كل دهاها . . وكل عندها اجتمعا » . . لقد غفلت لحظة . والزمن لا يتسامح . . « إن المنية يوماً أرسلت سبعاً » !

ولعلنا لا نبالغ بعد ملاحظة هذه الصورة إذا قلنا اننا أمام أسطـورة تتعلق بالأقنوم الثالث ، من الثالوث المعبود ، وهو الابن عثتر ، أو رضو ، أو عزيزو ، أي الزهرة ، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة أنثى ، دموية ، كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال [1] . وبملاحظة الصورة في الشعر ، التي تقص مصرع

(١) راجع الدكتور جواد علي : ٦/١٧٠ - ١٧١ ، ٣٢٩ . وعن تقديم الأولاد قرابين للآلهة راجع كذلك فيليب حتي : ١/١٢٧ - ١٢٨ . ويقول الدكتور جواد علي أن القرابين البشرية =

الفرقد ،وملاحظة ما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ، يتكامل هيكل الأسطورة التي تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة ، وواجب المتعبدين الذي يقضي بتقديم قرابين في مثل عمر الإله عند مصرعه [1] ، إما فداء له من عالم الموت ، وإما تمكيناً لعودته إلى الحياة عن طريق شربه لهذا الدم المراق من أجله .

إن تقديم القرابين البشرية في احتفالات طقوسية تمثل فيها قصة مصرع الإله ، والتي تشير اليها الصور الشعرية السابقة ، ليس أمراً خارجاً عن المألوف في الديانات القديمة ، ولكننا ننتظر ما يجلو غوامض الأسطورة العربية ، ويفصل الصورة الشعائرية فيها ، عن طريق المكتشفات التاريخية ، التي نرجو أن تتم في مستقبل الأيام .

= المقدمة كانت من البنين والبنات ، ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام أن هذه القرابين قد اقتصرت على الاناث فقط فيما عرف « بوأد البنات » ، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة ، جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار ، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر .

(١) وردت عبارة : « إننا نقدم لك قرباناً يشبهك » في دعاء عثر على نصه في « حران » وتفسر تقديم القرابين من الأطفال الجميلة إلى الإله « رضو » الذي كان يصور على هيئة طفل . راجع جواد علي ٦/ ١٧١ .

(٢)

أما الحمار الوحشي فقد تحيفه التاريخ ، فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم ـ كما حدث بالنسبة للثور الوحشي ـ ، إلاّ أن الشعر يؤدي الينا من صوره ما يشابه صورة الثور ، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها .

فإذا كان الثور يظهر دائماً وحده دون أسرته ، فالحمار دائماً مع « حلائله » من الاتن ، وإذا كان الثور يظهر في الليل ، فإن الحمار يظهر نهاراً في الغالب ، وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر ، فإن صورة الحمار تتلازم مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته . ولكن الحمار الوحشي ـ مثله في ذلك مثل ثور الوحش ـ ينجو مع أتنه من أسهم الصياد ، الذي لا يصحب كلابه في صيده ، ذلك إذا اقترنت صورته بصورة الناقة ، أما إذا اقترنت بالإنسان ـ في الرثاء ـ فإنه يهلك مثل سابقه ، لأن قوة الدهر تترصد كل حي .

أما أحداث الصورة وعناصرها ، فإن الحمار يظهر دائماً في صورة مثالية في قوته وسمنه ، لأنه أكل الربيع في مواطن خصبة المرعى فاخضرت مشافره وحوافره مما أكل ووطىء من النبت النضير ، حتى إذا بدأ قيظ الصيف وصوحت النباتات ، وجفت المياه ، وألح عليه العطش ، تذكر موضعاً علمته التجارب أن مياهه دائمة ، لا تجف ، فجمع أتنه وانطلق بها ، ملايناً ومخاشناً ، كلما حاولت إحداهن أن تحيد عن الطريق عارضها وكَدَمَ كَفَلَها حتى أنه ليؤثر فيه ، ورَمَحَتْه هي فتؤثر في جبهته وصدره بحوافرها ، حتى يصل بها إلى مورد المياه ، حيث يكون الصائد قد تخفى راصداً قدومها ، فيمهلها حتى تدلي قوائمها في الماء وتتشاغل بالشرب ـ وهي متوجسة حذرة مع

ذلك ـ ، ويرمي سهمه الذي يطيش ويكدح في الحصى أو جانب المرتفع القريب ، حينئذ تنتبه المجموعة إلى وجوده فتفر فزعة هائمة ، تؤثر حوافرها في الصخور فتقدم شرراً من شدة عدوها ، تاركة الصياد يتحرق ندماً وغيظاً ، ويَلْهَفُ أمه على ما أخطأ ، ويعض أصابعه حسرة لما فاته من صيد ، ويكاد لا يخلو شعر شاعر في مرحلة ما قبل الإسلام من هذه الصورة ، ـ وإن لم تتكامل عناصرها في كل نص ـ إلاّ أننا كثيراً ما نجدها مطولة ومفصلة في تكامل للعناصر ، والإبداع الفني .

ففي شعر امرىء القيس تتعدد هذه الصورة ، وفي أتم نماذجها[1] عنده نجده يهمل صورة الصياد إلاّ أنه يتفرد بعنصر جديد ، إذ يلحق بالأسرة عدداً من الجحاش الصغيرة أو الأجنة ، يسقط بعضها في رحلة الورود إجهاداً ، ويتخلف بعضها عند الصدور لشدة ما نالهن من إعياء يقول :

أذلك ، أم جَوْنٌ يطارد آتُناً — حملن ، فأربى حملهن ضروص

طواه اضطمار الشد ، والبطن شازِبٌ — مُعَالىً على المتنين فهو خَمِيص

بحاجبه كَدْحٌ من الضرب ، جَالِبٌ — وحَارِكُهُ من الكِدَام حَصِيصُ

وبعد أن يصور رعيها وطريق ورودها الماء ، يرسم تجمعها في المورد وصدورها عنه :

فيشربن أنفاساً ـ وهن خوائف — وترعد منهن الكُلَى والفريصُ

فأصدرها تعلو النجادَ عَشِيَّةً — أقبُّ كمِقْلاءِ الوليد ، شَخِيصُ

فجحشٌ على أدبارهن مُخَلَّفٌ — وجحش لدى مكرِّهن وَقِيصُ

وواضح أنه يردد العناصر السابقة ، من وصف الحمار وأتنه ، فهن حوامل قد أوشكن على الولادة ، وهو على صورة كاملة من القوة واللياقة البدنية . شرس حاد الطباع يضربهن ويضربنه ولكنه يضطرهن إلى ما يريد حتى تسقط الحوامل حملها ، وتموت الجحاش الصغيرة من الإعياء ، بين رحلة الورود والصدور .

---

(١) ديوانه ١٨٠ وما بعدها .

وفي ديوان أوس بن حجر [1] تطالعنا هذه الصورة في واحد وثلاثين بيتاً ، تبدأ من التشبيه المعروف بالناقة :

كأني كَسَوْتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ قَارِحاً ... لـه بجنوبِ الشَّيِّطَـيْنِ مَسَاوِفُ

وبعد أن يصف قوته وسمنه ، يصف أتانا من أتنه :

يُقَلِّـبُ حَقْبَـاءَ العَجِيزَةِ ، سَمْحَجا ... بهـا ندب من زَرِّهِ ، ومَنَاسِفُ

ويصور ما يعانيه من شدة حرارة الشمس وجهد القيظ :

إذا استقبلتـه الشـمس صَدَّ بوجهه ... كما صد عن نار المُهَـوِّل حالف

ثم يستطرد إلى ذكر رحيل الحمار بأتنه ، قاصداً الماء ، ويصور كمون الصياد وتربصه في صورة مطولة بديعة ، حتى يصل إلى اللحظة الحرجة ، لحظة رمي السهم ، وفشله ، وبها ينتهي المشهد الختامي للصورة حيث تفر الحمير بعدها طلباً للنجاة :

فأرسلـه ، مستيقـن الظـن أنه ... مُخَالِطُ ما تحت الشَّرَاسيف ، جائفُ
فمـر النَّضِيُّ للـذراع ونحره ... ولِلْحَيْنِ أحيانـاً عن النفس صارف
فعض بابهـام اليمـين ندامة ... ولَهَّفَ سِرّاً أمـه وهـو لائف

ولا تختلف الصور التي ترد في شعر بشر بن أبي خازم ، وزهير ، والأعشى ، ولبيد ، والتي ترد في كثير من شعر المفضليات [2] عن الإطار العام الذي تدور فيه عناصر هذه الصورة ، وإن كانت تختلف فيما بينها تماماً ونقصاً ، وغالباً ما يرجع النقص في الصور الناقصة إلى عامل من اثنين : إما لضياع الأبيات التي تؤدي تمام الصورة ، وإما لأن الشاعر يضرب صفحاً عن الصورة كلها بعد أن بدأ فيها ، ناقلاً الحديث إلى

(1) ديوانه ٦٧ ـ ٧٣ .

(2) ديوان بشر : ٣٦ ، ١٦٢ . وديوان زهير : ٦٥ ، ٢٧٠ ، ٣٧٢ . وديوان الأعشى : ٦٤ ، ١٢٧ ، ١٦٠ ، ١٨٠ وما بعدها . ومعلقة لبيد : الأبيات من ٢٥ حتى ٣٥ . والمفضلية رقم ٩ لمتمم بن نويرة ، و٣٨ ، و٣٩ لربيعة بن مقروم وغير ذلك كثير .

صورة أخرى يراها أكمل مثالاً للسرعة والقوة، كالثور الوحشي - الذي سبق الحديث عنه - أو الظليم - الذي سيأتي تفصيل صورته .

ومن الصور التي تحس فيها بضياع الأبيات المكملة لها ، ما نراه عند بشر بن أبي خازم يقول فيها [1] :

على أنـي أُسَلّيَ الهـم عني	بنـاجية من الأدْمِ العتاق
عُذَافِـرَةٍ ، يئـط النسـع فيها	إذا ما خَبَّ رَقْـراقُ الرَّقاق
مـذكرة كأن الرحـل منها	على ذي عانـة وافى الصَّفاق
أَلَـظَّ بهـن يحدوهـن .. حتى	تبـين حُولُهُـن ، من الوِسَاق
فإنـي والشـكاة من آل لأم	كذات الضغـن تمشي في الرِّفاق

فهو قد بدأ الصورة بحديث مفصل عن الناقة يشي بانفساح النفس لها ، ويعد بما تعوده الشعراء من التلبث معها وقرائنها تصويراً مفصلاً . فالناقة وهي الركن الأول في التشبيه : حرة ، أدماء ، عتيقة كريمة ، شديدة النشاط حتى لتسمع صوت حزام الرحل يئز عند سيرها السريع في وقدة الهاجرة . وهي مذكرة ، أو جُمالية كما يحلو لهم أن يصفوها أحياناً ، بمعنى أنها متشبه بالجمل في قوتها وحدة خلقها . ونتوقع أن يأتي الركن الثاني ملائماً في تفاصيله عن المشبه به وهو حمار الوحش ، فلا نجد غير بيت ونصف بيت لا يلتئم شمل الصورة فيهما :

	على ذي عانـة ، وافى الصفاق
ألـظ بهـن يحدوهـن حتى	تبـين حولهـن .. من الوساق

لأنهما بقية صورة ضائعة ومقطوعة ضاع تمامها ، فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشي ، له أسرة ، رحيب الصدر . ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة ، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته ، ورعيهم الربيع ثم يأتي البيت التالي الذي يصور سوقه العنيف لأسرته ، حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل ، حين تفاوتت السرعة بينها . ثم تنقطع الصورة نهائياً ، وكان تطورها

(١) ديوانه : ١٦٢ وما بعدها .

الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء ، وتربص الصياد ، ونجاتهم منه ، وانفلاتهم في عدو فزع يشبه به سرعة ناقته . وهو المقصود عادة من الصورة ، ولكن لم يرد هذا كله في النص ، وواضح من الشذرة السابقة أن الشاعر يميل إلى الاستطراد في الوصف مما يشير إلى أن هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر ، وليس إهمالاً من الشاعر لها ، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة الحمار الوحشي ، وأمثلته كثيرة في شعر امرىء القيس (ص ٤٥ : الأبيات ١٦ - ١٩ ، وص ٧٩ البيت ١٢٦ أجزاء من صور نقصت بضياع بقيتها) والأعشى (ص ٦٤ ، ١٦٠) ، وحميد بن ثور (ص ٣٣) وغير ذلك كثير . ولكن الشاعر قد يأخذ في عرض صورة الحمار الوحشي ، فيأخذ فيها قليلاً أو كثيراً ، ثم يبدو له فينقل الصورة إلى الثور الوحشي أو الظليم مستخدماً لفظة « أو » أحياناً ولفظتي «أذاك أم» أحياناً أخرى في الاضراب عن صورة والانتقال إلى أخرى ، يراها أكثر ملاءمة للمثال الذي يريد أن يضربه في السرعة والقوة . من ذلك ما نراه في شعر الأعشى [1] :

وكأن القُتُودَ والعِجْلَةَ والـ ـوُقْرَ ، لمَّا تلاحق السُّوَّاقُ
فوق مستبقل ، أضرَّ بِهِ الصيـ ـفُ ، وَزَرُّ الفحول ، والتَّنْهَاقُ
أو فَرِيدٍ ، طاوٍ ، تَضَيَّفَ أرطا ةٍ ، يبيت في دَفِّها ويضاق

فقد بدأ التشبيه الذي تقرن فيه الناقة إلى الحمار الوحشي ، الذي رعى البقل الربيعي حتى داهمه الصيف فصوحت المراعي وجفت المياه وأصابه ضر العطش وصراع الفحول . ثم قطع الصورة منتقلاً إلى صورة الثور الوحشي بعناصره المعروفة : فريد ، جائع ، ضيف الأرطاة .. الخ . كما نرى انتقالاً أكثر سرعة في شعر امرىء القيس [2] :

كأني ورحلي فوق أحْقَبَ ، قَارِحٍ .. بِشَرْبَةَ ، أوْ طَاوٍ بِعِرْنَانَ مُوجِسِ

فالحمار الوحشي يتصدر الصورة في الشطر الأول ثم يعدل الشاعر عنه الى

(١) ديوانه : ١٢٧ .
(٢) ديوانه : ١٠١ .

صورة الثور الجائع المتوجس ، الذي تخلص له الصورة في الأبيات التالية ، فقد لجأ إلى أرطاة يحتمي بها من المطر ، وأنحى بظلوفه على الرمال يسوي مكاناً لمبيته ، وتصبحه الكلاب . . الخ . وتختفي صورة العير تماماً منذ البيت الأول . ولقد تسبب هذا الاضراب السريع عن صورة الحمار الوحشي في التباس الصورة على باحث كبير، فخلط بين حمار الوحش والثور الوحشي خلطاً واضحاً فهو يراوح بينهما أحياناً ، ويثبت الصورة للحمار الوحشي في أكثر الأحيان حتى يختلط فيها الظلف بالحافر ، يقول [1] : إن الناقة تشبه الحمار الوحشي الذي دخل في وقت العشاء ، وحفر بحوافره مكاناً » ، مفسراً بذلك قول امرىء القيس : «أنحى ظلوفه يثير التراب عن مبيت ومكنس » . والظلف غير الحافر كما نعلم ، ولكن اختلاط الأمر جاء نتيجة عدم الانتباه إلى أن «أو» في البيت تنقل الصورة عن الحمار إلى الثور الوحشي فتضرب عن الأول، وتخلص للثاني حتى نهايتها .

وقد يأتي الانتقال عن الصورة متأخراً بعد أن يمضي معها الشاعر شوطاً طويلاً، كما نرى عند بشر بن أبي خازم، فقد شبه الناقة بالحمار الوحشي في قوله[2] :

حَـرْفٌ ، مُذَكَّرَةٌ ، كأن قُتودَهَا ـ بعد الكلال ـ على شَتِيمٍ أحقب
جَـوْنٍ ، أضرَّ بملمـع يعلـو بها حُدْبَ الأكام، وكلَّ قاع مجدب

ويمضي واصفاً رحلته بأسرة الأتن إلى مورد الماء في ستة أبيات يقول في آخرها :

فتجـاريا شأوا بطيئـاً ميله هيهـات شأوهما وشـأو التولب

ثم ينتقل فجأة ـ مضرباً عن الصورة السابقة بعد أن كاد ينهيها ـ إلى صورة النعامة :

أو شبـه خاضبـة كأن جناحها هِـدمٌ ، تجـاسر في رئـال خضب

(١) الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ١٠٦ ـ ١٠٩ .
(٢) ديوانه ٣٥ وما بعدها .

وإن كان في الصورة الأخيرة ما يشي بضياع أبيات كثيرة منها إذ لم يستكمل صورة النعامة ، بل تعداها إلى المدح ، وكان التطور الطبيعي يقضي إما أن يستكمل صورة حمار الوحش أو صورة النعامة حتى لا يترك التشبيه مختلاً هذا الاختلال لأنه لم يورد ما يدل على السرعة القصوى - وهي وجه الشبه المطلوب - التي لم يكن يبلغها الحمار الوحشي إلا في هروبه من الصياد ، ولم تكن تبلغها النعامة إلا في الحالة ذاتها أو عند هبوط الليل وتذكرها بيضها . ولم يأت هذا ولا ذاك في الصورة ، لانتقاله عن صورة الحمار الوحشي إلى النعامة ، ولضياع الأبيات المكملة لصورة النعامة في قصيدته .

ومع تحيف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة ، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف أي الفترة التي ينمو فيها النبت ثم يصوح ، كما تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه . وإذا قارنا عناصر صورة الحمار الوحشي بعناصر الصورة السابقة للثور ، فإن بعض ملامح الأسطورة المندثرة تتضح في الذهن إلى حد لا بأس به .

فرحلة الثور الوحشي في الشعر تبدو لا هدف لها بينما رحلة الحمار تهدف دائماً إلى الوصول لموارد المياه . وبينما تبدأ صورة الثور بمنظر الشتاء والمطر ، تبدأ صورة الحمار بالربيع المنتهي والقيظ البادىء وهي فترة السيطرة الشمسية على الأرض حيث يجف الماء وييبس العشب ، كما أن الزمن الذي تستغرقه أحداث صورة الثور لا يتعدى ليلة وصباحها المبكر ، أما زمن صورة الحمار فيستغرق وقتاً أطول حيث ينتهي الربيع ويبدأ الصيف ، ويستمر حتى تشتد حرارة القيظ ويجف النبات . وكذلك مسرح الأحداث يقتصر على ما تحت شجرة الأرطي وما حولها في صورة الثور ، بينما يتسع وتتباعد أطرافه في صورة الحمار الوحشي .

ولعل من الملاحظات الدقيقة أن يعترض معترض على ربط الثور - المنفرد - بالقمر ، الذي يظهر في سماء تشاركه النجوم فيها ، وربط الحمار - وهو مع أسرته - بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها . ولكننا ندرك أن للأساطير

منطقها الخاص . الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به ، كما ندرك ان اكتمال الصورة لن يتضح إلاّ عندما يدلي التاريخ بما عنده ، وتبوح الأرض بأسرارها ، إذا قدر لهذا أن يكون ، عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة .

***

أما الصورة الثالثة التي ترتبط بالصورتين السابقتين في كونها من الحيوان الوحشي الذي يظهر الشعر قداسة دينية له ، ويقرنه الشعراء إلى مشبهات للناقة فهي صورة الظليم وأسرته ، وإن كانت أقل وروداً من الصورتين السابقتين وأقل تفصيلاً ، وأكثر منهما غموضاً كذلك . وإذا كان التاريخ قد أهمل المكانة الدينية والأسطورية للحمار الوحشي ، فإن الشعر قد أبرز منها ملامح متعددة ، أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً ، وكذلك الشعر ، الذي لم يهتم بتفصيلاتها ، كما حدث لسابقتيها . ومع ذلك ، فانها تمثل بديلاً لهما ، وقريناً ثالثاً للناقة في التشبيه المعروف . كما أن بيضة النعام تمثل صورة من صور الشمس وقرينا للمرأة الأم كما رأينا في الفصل السابق ، وإن كانت تفصيلات صورته في الشعر لا تتيح طرح تصور ما ، بشكل يحتمل الصواب ، لما كانت عليه أسطورته القديمة ، ولما يتعلق به من معبودات .

إننا نرى الظليم قسيماً للثور الوحشي وحمار الوحش في تشبيه الناقة به ، وكثيراً ما يبدأ به الشاعر ثم يضرب عن صورته ناقلاً التشبيه إلى أحد بديليه ، ففي شعر زهير [1] :

كأن الرحل منها فوق صَعْلٍ   من الظِّلْمانِ ، جؤجؤه هواءُ
أصكَّ ، مُصَلَّمَ الأذنين ، أجْنَى   له بالسِّي : تَنُّومٌ وآءُ
أذلك ،أم أقب البطن جأب   عليه من عقيقته عفاء

وقد لا ينقل الشاعر الصورة عن الظليم ، ولكنه يختصرها اختصاراً شديداً ، كما عند زهير أيضاً [2] .

---

(1) ديوانه : ٦٣ .
(2) نفسه : ٣١٦ .

هــل تُبْلِغَنِّي إلى الأخيار ناجيةٌ ... تَخْدي كَوَخْدِ ظليم خاضبٍ زَعِرِ
في يوم دَجْنٍ ، يوالي الشد في عجل ... إلى لوى حضن من خيفة المطر
حتى تحل بهم يوماً ، وقد ذبلت ... من سير هاجرة أو دلجة السمر

ولكننا نصادف أحياناً كثيرة ، صورة تحس من الانتقال الفجائي عنها وعدم تمامها ، ضياع الأبيات التي تكمل عناصرها المتكاملة . ومن نماذج ذلك ما نراه عند زهير كذلك [1] :

كأني ورِدْفي والفتانُ ونُمْرُقي ... على خاضب الساقين ،أزعر ، نِقْنِق
تراخى به حُبُّ الضحاء ، وقد رأى ... سَمَاوَةَ قَشْراءِ الوظيفين ، عوهق
تحن إلى مثل الحَبَابير ، جُثَّمٍ ... لدى سكن من قَيْضِها المتفلق
تَحَطَّم عنها قَيْضُها عن خراطم ... وعن حَدَقٍ كالنبخ ، لم تتفتق
أبيت فلا أهجو الصديق ، ومن يبع ... بعرض أبيه في المعاشر ينفق

فهو قد بدأ في رسم صورة موسعة للظليم ، بما يشير إلى أنه سوف يطيل في تفصيلها ، إذ صوره مخضب الساقين والصدر لأنه في موسم السفادة ، قليل الريش ، كثير التصويت لتوتره ، يتردد ما بين حبه لطعام الضحاء ، وبين مراعاته لأنثاه التي تحن إلى فراخها حديثة العهد بالخروج من البيض ، فهي ضعيفة لم تتفتح عيونها بعد . ثم تنقطع الصورة دون أن تنتهي نهايتها الطبيعية إذ أن التطور الطبيعي يقضي أن يكملها الشاعر برحلة الطائرين إلى أدحيهما ـ كما سنرى في الصور التامة لهذا النمط ـ إلاّ أن النقلة المفاجئة هنا تشير إلى ضياع الأبيات المكملة لها ، لذلك نحس في الصورة بهذا الاختلال .

ومثل هذه الشذرات نجدها في شعر بشر بن أبي خازم ، وامرىء القيس ، والأعشى [2] . وفي معلقتي عنترة والحارث بن حلزة [3] ، إلاّ أن الصورة الكاملة

---

(١) نفسه : ٢٤٩ .
(٢) دواوين : أ ـ بشر : ١٥٤ ، وامرىء القيس : ١٧٠ ، ١٧٩ ، والأعشى : ٥٥ .
(٣) معلقة عنترة : الأبيات ٢٤ ـ ٢٧ ، والحارث : ١٠ ـ ١٣ .

تأتي في شعر شاعرين قديمين ، الأول : ثعلبة بن صعير ، يقول واصفاً ناقته [1] :

وكأن عيبتهـا وفضـل فتانها	فننـان من كنفـي ظليم نافر
يبـري لرائحـة ، يساقـط ريشها	مَـرُّ النجـاء ، سقـاط ليف الآبر
فتـذكرت ثقـلاً رثيداً بعدما	ألقـت ذكاء يمينهـا في كافر
طرفـت مراودهـا ، وغـرد سقبها	بـالآء والحـدج الـرواء الحادر
فتروحـا أُصُـلا ، بشد مهذّب	نـر ، كشؤبوب العشيِّ الماطر
فبنـت عليه مع الظـلام خباءها	كالأحمسية في النصيف الحاسر

فعلى الرغم من قصر هذه الصورة ، حيث لا تستغرق سوى ستة أبيات فقط ، إلا أننا نراها متكاملة الأحداث ، فالظليم يعارض النعامة ويباريها في جريها نحو الأدحي حيث تذكرت بيضها عند هبوط الليل ، فتركت المرعى وأسرعت اليه ، فلما بلغاه حضنته في حرص كأنها خباء تحميه وتمنحه الدفء .

أما الشاعر الثاني : فهو علقمة بن عبدة [2] ، الذي يعطينا صورة مطولة نادرة للظليم ، فهو يشبه ناقته به ، ثم يستغرق في رسم تفاصيل دقيقة ، تستغرق ثلاثة عشر بيتاً من القصيدة ، يبدأ فيها بوصف تفصيلي للظليم : فهو خاضب ، أي محمر الساقين ، وهي صفة تتواتر في صورة الظليم الذي يبدو دائماً في حالة هياج جنسي ، إذ يصوره الشعراء دائماً في موسم السفاد ، فقد فقس البيض أو كاد ، لذلك تحفزه الطبيعة لدورة تناسلية ثانية ، فكأن ساقيه مخضبتان بالحناء . ثم هو قليل ريش القوادم ، يرعى النبات الذي يغرم به : الحنظل والتنوم :

كأنها خاضـب ، زعـر قوادمه	أجنـي له باللـوى شرّيٌ وتنُّومُ
يظل في الحنظـل الخطبـان ينقفه	ومـا استـطف من التنـوم مخذوم
فـوه كشـق العصـا ، لأيا تبينه	أسـكُّ ما يسمع الأصوات ، مصلوم

(1) المفضليات : ١٢٩ .

(2) المفضليات : ٣٩٩ ـ ٤٠١ ، وراجع شرح الدكتور محمد النويهي لهذه الصورة في : « الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه » ١/ ٣٤٤ ـ ٣٩٩ حيث تستغرق وحدها فصلاً كاملاً من الكتاب .

ثم يدبُّ النشاط إلى الصورة ويبدأ الجزء الحركي منها، فقد تساقط المطر رذاذاً ، وتذكر الظليم بيضه الذي تركه في حضانة الأنثى ، ولسوف يفسد إذا تركته ، فقد طالت حضانتها له ، لذلك فهو ينطلق مسرعاً إلى الأدحي ، يخفض رأسه في عدوه حتى لتكاد مناسمه أن تؤذي عينيه . وقد انتشر ريش صدره لشدة العدو :

حتى تذكر بيضات ، وهيجه ... يوم رذاذ عليه الريح مغيوم
فلا تزيده في مشيه نفق ... ولا الزفيف دوين الشد مسئوم
يكاد منسمه يختل مقلته ... كأنه حاذر للنخس مشهوم
وضاعة كعصي الشرع جؤجؤه ... كأنه بتناهي الروض علجوم

وقبل أن يصور وصوله إلى أدحيه ، يصور لنا فراخه ، وكأنه يقدم مبرراً لما يعتلج في صدر الظليم من قلق عليها ، فكأن الظليم يتصور فقس هذا البيض ، وضعف فراخه وحاجتها إلى حمايته فيشتد في عدوه ويزيد من سرعته حتى يصل أخيراً إلى أسرته قبل هبوط الليل ، وما كاد ، واستقبلته زوجه بفرح يوحي بطول الانتظار وتزايد القلق :

يأوي إلى حسكل ، زعر حواصله ... كأنهن إذا بركن جرثوم
فطاف طوفين بالادحي - يقفره - ... كأنه حاذر للنخس مشهوم
حتى تلاقى ، وقرن الشمس مرتفع ... أدحي عرسين فيه البيض مركوم [1]
صعل ، كأن جناحيه ، وجؤجؤه ... بيت أطافت به خرقاء ، مهجوم
تحفه هقلة سطعاء ، خاضعة ... تجيبه بزمار فيه ترنيم

لقد أحدث لقاء الزوجين ضجة فرحة ، ثم سرعان ما هدأت ، وراح يتفقد

(١) يلاحظ الدكتور النويهي في المرجع السابق : ٣٦٥ ان في الأبيات اضطراباً فيرى أن هذا البيت يجب أن يكون قبل سابقيه في الترتيب ، وهذا حق ، كما يلاحظ أن تكرار « كأنه حاذر للنخس مشهوم » قام به الناسخ لفقد عجز البيت السابق . وهذا حق كذلك ، وليس عجز البيت وحده هو المفقود ، إذ يبدو ان بيتاً آخر - أو أبيات - قد فقدت قبل البيت :

يوحي اليها بانقاض ونقنقة ... كما تراطن في أفدانها الروم

إذ يبدو في السياق خلل واضح حين نعيد ترتيب الأبيات كما يقترح النويهي .

البيض ليرى ما فقس منه وما ينتظر فقسه ، تحفه زوجته ، فهي تتنقل من حوله دائماً تبدي خضوعها لسيد الأسرة وتناجيه بصوت منغم فيه دلال الأنثى وغزلها ، على الرغم من تشعث ريشه لشدة الجري ، حتى صار كأنه خباء لهوجته امرأة لا تحسن العمل .

لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى ايابه إلى أسرته ، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريزة طبعية ، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر ، وينتابه القلق عليها ، و « يأوي » اليها ـ وفي هذا التعبير من المشاعر الإنسانية الحميمة شيء كثير ، حيث تجمع المودة والرحمة بين الزوجين ـ ثم هو لا يهجم على الأدحي ، بل يطوف حوله « يقفره » أولاً ، متحسباً لأخطار ما قد تكون عودته قد لفتت أنظاره من الضواري . وحين يطل على بيته يعلو الصياح منه ومن زوجه ، معبراً عن عشهما بأنه « أدحي عرسين » ، لذلك فهما يتكلمان لغة انسانية وإن لم تكن مفهومة ، إذ لا تزيد غرابتها عن رطانة الروم .

أما الجذور الدينية التي تعود اليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال ، وإن كنا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة ، وعلى أية حال فإن الملامح التي تظهر منها تشير إلى خصوبة جنسية واضحة ، فهو يظهر دائماً بين موسمي تناسل ، واحد انقضى ، ببدء فقس البيض ، وواحد يوشك أن يبدأ ، بتخضبه ، وخضوع زوجه التي تستقبله فرحة مغازلة . إلاّ أن الصورة الواضحة في الأسطورة ما تزال رهن المستقبل الذي نعول عليه في كشف الكثير من الحياة الميثولوجية العربية .

(٣)

وإذا كانت صور الحيوان الوحشي ، كالثور أو حمار الوحش أو الظليم ترد في شعر ما قبل الإسلام في هذه الأنماط المكررة التي تنبىء بوضـوح عن جذورهـا في الأساطير القديمة ، والممارسات الشعائرية البدائية ، فإن صورة الحيوان المستـأنس كالناقة والبعير والحصان تأتي في شكل أقرب إلى الوعي الواقعي بحكم معايشتها للإنسان، ومشاركتها في حياته . صحيح أن الإبل والخيل قد عبدت في الديانات العـربية القديمـة[1] ، ولـكن المعايشـة القريبـة تغلبـت في تصويرهـا على الظـلال الميتافيزيقية المترسبة حول هذين الحيوانين الأليفين، فتعامل معهما الشاعر تعامله مع معالم الواقع من حوله ، ومع ذلك فليس من النادر ظهور العناصر الأسطورية في صورتهما[*] في الشعر ، وان لم تكن بالصورة المباشرة التي رأينا عليها الحيوانات البرية السابقة ، وانما هي اشارات لروابط بعيدة ، تربطهـا بمعانـي الأمومـة أو

---

(١) راجع : الدكتور جواد علي : المرجع السابق ٦/ ٦٠ - ٦١ ، ٦٩ . ومن التسميات المرتبطة بهذه العبادات تسمية « بكر » و« زيد الخيل » وكانت طيء تعبد جملاً أسود ، وأياد تتبرك بالناقة ، والأسبذيين في البحرين يعبدون الخيل ، كما رمز العـرب الجنـوبيون للشمس بالحصان .

(*) نلاحظ أن الشاعر يورد في صورة البقرة الوحشية عناصر من الصورة الأسطورية للمرأة ، فهي كالدرة : في قول لبيد :

وتضيء في وجـه الظـلام منيرة   كجمانـة البحـري سل نظامها

« معلقته ، البيت ٤٣ - وانظر كذلك ص ١٣٧ من هذا القسم » .

وهي كالشمس في قول الحارث بن حلزة يصف الأطلال :

لا شيء فيهـا ، غـير أصورة   سفـع الخـدود يلحـن كالشمس

كذلك يرد عنصر؛ الـدرة في صورة الناقـة كما نرى في قول الشماخ يصف أذنيهـا ووجهها : =

الخصب ، كما في تشبيه الناقة بالمهاة والدرة رمز الشمس ، وكما في الربط بين الحصان والماء ، باعتباره رمزاً لشمس الشتاء « ذت بعدن ». ولكن الغالب على

= وحرتين هجان ليس بينهما | إذا هما اشتأتا للسمع تمهيل
في جانبي درة زهراء ، جاء بها | محملج من رجال الهند . مجدول

راجع ديوانه : ٢٧٥ .

والربط بين الناقة ، والمهاة ، والمرأة طبيعي إذ كلها نماذج للأمومة التي تتركز في « الشمس » بوصفها أماً ، وأنثى جميلة ، ترتبط بالدرة - صورتها المصغرة - كما سبق أن رأينا في القسم السابق « صورة المرأة بين المثال والواقع » .

وكذلك ترتبط المرأة بالمهرة بوصفها رمزاً للشمس - كما رأينا في القسم السابق أيضاً - ولكن ارتباطها ليس لمعنى الأمومة ولكن لمعنى آخر ، فقد رمز للشمس بالحصان بصفة الشمس « ذت بعدن » أي البعيدة (راجع جواد علي : ٦/ ١٦٩) ، لما في ذلك من معنى التمنع والحران والاباء . ومن هنا نلاحظ سبب ما وقع فيه استاذنا الدكتور مصطفى ناصف من وهم إذ يجعل الحصان رمزاً للأبوة ، (راجع كتابه : قراءة ثانية في شعرنا القديم ص ٩٩) . وهذا ما لا يستقيم والأصول الأسطورية التي يعتمد عليها في تحليل صورة الحصان في الشعر العربي ، وبخاصة في شعر امرىء القيس (راجع الفصل الذي عقده حول الحصان بعنوان : البطل : ٧٥ - ٩٢ من الكتاب السابق) ، فكل العناصر التي يلاحظها في صورة الحصان إنما تنتمي لكونه رمزاً للشمس المؤنثة ، بصفتها « ذت بعدن » فالذعر الملازم له ، والدم الذي يشبه الخضاب بالحناء ، وملاحظته الدقيقة لعلاقة الدم والضوء والولادة ، ترجع كلها إلى كون الحصان حيواناً مقدساً للآلهة الأنثى - الأم : الشمس . أما ارتباط الحصان بالمطر ، والماء بشكل عام ، فراجع إلى أن الأسطورة الدينية قد ربطته بصفة « ذت بعدن » التي تتصف بها شمس الشتاء ، بالذات ، فهي بعيدة ، أما شمس الصيف فكانت تتصف بالصفة : « ذت حمم » أي الملتهبة المتوهجة . (راجع جواد علي : ٦/ ١٦٨ ، ٣٠٠ ، ٣٠١) ، وعلى ذلك فلا صلة للحصان بمعنى الأبوة بأي حال ، إنما هو رمز للشمس الأنثى ، في صفاتها المتعددة : فهي بعيدة ، متمنعة ، ذات صلة بالماء والمطر ، وكل هذه المعاني تتوفر في الشمس الشتائية التي جعل رمزاً لها . ومع ذلك فتجب مراجعة الدراسة الممتعة والدقيقة التي يتضمنها الفصل المذكور للدكتور مصطفى ناصف ، ففيها تحليل مبدع لصورة الحصان ، مما يفرض علينا عدم تكرارها ، لذلك فسوف ندرس صورته الواقعية في هذا الجزء .

صورتها هو التصوير الواقعي بحكم المعايشة اليومية ـ كما أسلفنا ـ فاذا كان العربي يعتز بها ، ويبلغ الشاعر في وصفها حد الكمال المثالي فلرغبته في اظهار نفاسة ما يملك ، وهذا من دواعي الفخر الشخصي لا من آثار التقديس الديني في الغالب الأعم من صورها .

وإذا كانت الناقة عادة ما تختفي ـ بمجرد ذكرها في القصيدة ـ وراء رمز من هذه الرموز المقدسة، فقد ظهرت صورتها ـ في أحيان قليلة ـ منفردة عنها ، يعمد الشاعر إلى تفصيلها لذاتها . ومن هذه الصور النادرة ، ما جاء في معلقة « طرفة بن العبد»[1] ، وهي صورة تستغرق تفصيلاتها ثمانية وعشرين بيتا من المعلقة ، في استقصاء دقيق ، بين وصف مظهرها العام : (البيت ١١) ، وسرعتها (١٢ ، ١٣) ، وعنايته بها في المرعى (١٤) ، وخلقها (١٥) ، ثم وصف تفصيلات جسدها : فذيلها ضاف كثير الحركة (١٦ ، ١٧) ، وفخذاها تاما الخلق (١٨) ، وفقار ظهرها قوية متراصفة (١٩) ، وصدرها عريض (٢٠) ، ومرفقاها مفتولان قويان (٢١) ، وجوفها رحيب (٢٢) ، وشعر لحييها ضارب بحمرة (٢٣) ، ويداها شديدتان ، وعضداها بارزان (٢٤) ، وهذا مما يجعلها تتدفق في سيرها (٢٥) ، وآثار النسوع وأربطة الرحل ظاهرة على ضلوعها (٢٦ ، ٢٧) ، . فاذا استكمل صفات البدن ، عمد إلى العنق والرأس يصورهما بدقة ، فعنقها طويل مشرف (٢٨) وجمجمتها ـ بشكل عام ـ كسندان الحداد (٢٩) ، أما تفصيلاتها : فالوجه عتيق أملس (٣٠) ، والعينان صافيتان كماء المطر الرائق ، مكحولتان (٣١ ـ ٣٢) ، والأذنان حادتا السمع (٣٣ ـ ٣٤) . وبعد أن رسم صورة دقيقة لهيكلها الخارجي ، يتوقف عند العضو الذي تستقر فيه صفاتها النفسية ـ في ظن العرب ـ وهو قلبها ، القوي كالصخر (٣٥) ، ثم يصف مرونتها وطواعيتها (٣٦ ـ ٣٧) . وكأنه نسي أن يصف أنفها ، أو كأن الرواة تأخروا به عن موضعه فجاء في آخر الصورة (٣٨) يقول أنه أنف لين عتيق فوق مشفرها المشقوق ، إذا قربته من الأرض في سيرها ـ وهي حركة الظليم في عدوه ـ زادت سرعتها وسبقت

(١) ابن الأنباري : شرح القصائد السبع : ١٤٩ ـ ١٨٠ . الأبيات من ١١ حتى ٣٨ .

النجائب .

وطرفة بهذا التصوير يقيم ناقته أمامنا هيكلاً جسدياً كامل الخلقة ، وهو لا يقيمها ساكنة بل يعرضها في كل حال : مرتبعة في المرعى ، وسائرة على الطريق ، تعدو رافعة رأسها أو مسفة بأنفها إلى الأرض ، شائلة بذنبها أو مرخيته على فخذيها . كل هذا في لوحة جميلة ، ولكنها لوحة تستند إلى الواقع المعاش ، لا إلى الموروث الديني القديم .

ولكن صورة الناقة المطولة عند طرفة ليست المثال الوحيد ، فنحن نطالع في شعر أوس بن حجر صوراً فيها هذه الإطالة[1]، كذلك في ديوان بشر بن أبي خازم[2] ، كما نجد في المفضليات صوراً كثيرة لها ، ومنها على سبيل المثال ما جاء في قصيدة بشامة بن عمرو[3] ، إذ يخص الناقة منها بثمانية عشر بيتاً يجمع لها فيها كل صفات النجابة والأصالة ، ويحيزها الجمال الجسدي في كل أعضائها من السنام حتى الخفين ، ويجعلها سباقة على الطريق دائماً . كما نجد لها صورة جميلة في قصيدة المثقب العبدي[4] ، مفصلة في واحد وعشرين بيتاً ، يرينا فيها ناقته كاملة الخلق ، قوية ، بالغة النشاط ، فهي ململمة مجتمعة الأعضاء كأنها مطرقة القين ، أثر البروك في يديها كأعشاش القطا ، سنامها مشرف ضخم ، وصدرها قوي حتى أنها لو زفرت لقطعت سيور الرحل ، وهو تثير الحصى بمناسمها لشدة سرعتها ، ذيلها ضاف . . الخ . ثم يصل في نهاية الصور إلى لحظة نفسية نادرة يكتمل فيها تعاطف البدوي وناقته ، وفهمه خطرات نفسها وتفهمه لهمومها ، إذ يخلع عليها من نفسه فيجعلها ذات مشاعر إنسانية :

إذا ما قمت أرحلها بليل	تَـأَوَّهُ آهـة الرجـل الحزين
تقـول إذا دَرَأْتُ لها وَضِيني	أهـذا دينـه أبـدا وديني

---

(١) ديوانه ٤٠ ، ٦٤ .
(٢) ديوانه ١٩٥ وما بعدها .
(٣) المفضليات ص ٥٥ .
(٤) نفسه ٢٩٠ .

أكُلُّ الدهـر حل وارتحال ... أما يبقي عليّ ، ولا يقيني ! (*) !

أما الحصان فتبدو صورته منفصلة عن البدائل السابقة ، ولكنها تكون محفوفة في الغالب باطار غرض من الغرضين الرئيسين ، اللذين يعد من أجلهما، الحرب أو الصيد ، وهو في الحالين محل لأقصى اهتمام ورعاية .

وموقف الحرب يعجل الشاعر عن تصوير جواده، ويشغله عن تبين تفصيلات جسده ، فما يهمه منه آنئذ هو سلوكه به ، لذلك نجد عنترة ـ في أبياته المشهورة ـ يكتفي من تصويره له بالمنظر العام في عجلة وإجمال . فالرماح مشرعة إلى صدره وصدر حصانه ، وهما في هذا الموقف يكونان جسداً واحداً ، فليس من الغريب أن يخلع عليه شعوراً بشرياً ، وأن تبدو صورة الفارس وصورة جواده وكأنهما مختلطتان [1] :

يدعــون عنتــر ، والرمــاح كأنها ... أشطــان بئــر في لبــان الأدهم
مـا زلـت أرميهــم ، بغـرة وجهه ... ولبانــه حتــى تسربــل بالدم
ولقـد شفـى نفسي وأبــرأ سقمها ... قيل الفوارس : ويك عنتر . . أقدم
وازور من وقــع القنــا بلبانه ... وشــكا اليّ بعبــرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحـاورة اشتكى ... أو كان ـ لو علم الـكلام ـ مكلمي
والخيل تقتحــم الغبــار عوابسا ... مـا بــين شيظمــة وأجــرد شيظم

وقد يجد الفارس قبل أن تجِدَّ الحرب أو يقع الاشتباك ـ فرصة الالتفات إلى حصانه ولكن المقام ـ مع ذلك ، ليس مقام تفصيل ، كما في قول لبيد بن ربيعة [2] :

(*) من الواضح أننا اعتمدنا على الصور المطولة ، وإلا فلا يخلو شعر شاعر من ذكر للناقة إلا في أشد الحالات ندرة . راجع دواوين : امرىء القيس : ٦٣ ، ٨١ ، ١٦٩ ، ١٧٨ ، . وزهير : ١٦٨ ، ٢٢٠ . والأعشى : ١١ ، ٩٦ ، ١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٩٧ . وبشر بن أبي خازم : ٣٥ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٩٥ ، والمعلقات وبخاصة معلقتي عنترة ولبيد . على سبيل الأمثلة .

(١) معلقته : الأبيات ٦٨ ـ ٧٣ .

(٢) معلقته : الأبيات ٦٣ ـ ٦٩ .

ولقد حَمَيْتُ الحي ، تحمل شِكَّتي فُرُطٌ ، وشاحي إذ غدوت ، لجامها
فعلوت مرتقبا على ذي هبوة .. حرج إلى أعلامهن قتامها
حتى إذا ألقت يدا في كافر وأجن عورات الثغور ظلامها
أسهلت ، وانتصبت كجذع منيفة جرداء يحصر دونهن جرامها
رفعتها طرد النعام .. وفوقه حتى إذا سخنت وخف عظامها
قلقت رحالتها ، وأسبل نحرها وابتل من زبد الحميم لجامها
ترقى وتطعن في العنان وتنتحي ورد الحمامة إذ أجد حمامها

فهو إذ كان دريئة الحي ، يحمي ظهورهم ، فيشرف الآكام ، ويرتقب الطرق من خلفهم حتى لا يفاجئهم عدو ، أتيح له من الوقت ما ينتبه فيه إلى فرسه التي تعدو به هنا وهناك حتى أجهدت ،ويبللها العرق ، وتراخت سيور سرجها ، لشدة جريها ، فهي كالحمامة التي جدت صواحبها في الطيران فتخشى أن يفتنها .

أما رحلة الصيد والتريض فهي التي تتيح للشاعر أن يخلو بنفسه وحصانه ، إذ أنه لا يباشر الصيد ولا رفاقه ، وإنما يقوم لهم بذلك الغلمان . وليست الرحلة كلها حركة فهم يغدون على مواقع الغيث مبكرين ـ حيث مظنة وجود الحيوان البري . والجواد عماد مثل هذه الرحلة وأساس القيام بها ، وهو عدة الصيد وأداته . لذلك يذهب الشاعر كل مذهب في تفصيل صورته ، ويظهره دائماً في شكل مثالي . كأنه النموذج الذي خلقت الخيل على مثاله ، وقلما يخلو شعر شاعر من هذه الصورة ، نراها في شعر : بشر بن أبي خازم ، وزهير ، وامرىء القيس ، والأعشى [١] وفي شعر المفضليات [٢] .

وامرؤ القيس [٣] خير من نجتزىء بتصويره لجواد الصيد ، فهو ينصرف عن

---

(١) دواوينهم بالترتيب نفسه : بشر : ٤٤ ـ ٤٥ ، ٤٧ ، ٢٠٩ . وزهير : ١٢٨ ، وامرؤ القيس : ١٩ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ٨٦ ، ١٦٣ ، ١٧٢ والأعشى : ١٥٢ ، ١٥٧ ـ ١٥٨ ، ٢٠٨ .
(٢) المفضليات : في أكثر من موضع . وبالذات مفضلية عبدالله بن سلمة ١٠٦ ـ ١٠٧ .
(٣) ديوانه ـ المواضع السابقة في هامش ١ .

امر الرحلة كلها إلى تصوير حصانه انصرافاً يشعر بمدى اعزازه له ، حتى أنه ليأخذ عليه خياله ، ويملأ عليه نفسه إعجاباً ، فيمضي مع كل عضو من أعضائه واصفاً مصوراً حتى أنه في النهاية يجمع لنا في حصانه حيوات عديدة ، بل عدة موجودات من الأحياء والجماد ، وكأنه يخلق لهذا الجواد صورة أسطورية ينفرد بها . ويجمع له صفات العتق والكمال دائماً ، فهو قصير الشعر ، ضخم الجسم ، فائق السرعة ، لا يكل مهما عدا [1] :

ـ وقد أغتدي والطير في وكناتها	بمنجرد قيد الأوابد هيكل
على العقب جياش كأن اهتزامه	إذا جاش فيه حمية ، غلى مرجل
ـ على ربذ يزداد عفوا إذا جرى	مسح ، حثيث الركض والذألان
ـ بمنجرد ، قيد الأوابد ، لاحه	طراد الهوادي ،كل شأو مغرب
ـ على الأين جياش كأن سراته	على الضمر والتعداء سرحة مرقب

وهو يجمع له أحاسن اعضاء الحيوان وأشد فنون عدوها سرعة :

ـ له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة	وارخاء سرحان ، وتقريب تتفل
ـ له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة	وصهوة عير قائم فوق مرقب

وحوافره كالصخر صلابة :

ـ ويخطو على صم صلاب كأنها	حجارة غيل دارسات بطحلب
ـ ويخدي على صم صلاب ملاطس	شديدات عقد ، لينات متان
ـ لها حافر مثل قعب الوليد	ركب فيه وظيف عجر

وصدره وكفله مرتفعان عريضان ، وذيله ضاف يسد فروج ما بين رجليه :

ـ له كفل كالدعص لبده الندى	إلى حارك مثل الغبيط المذأب
ـ لها عجز كصفاة المسيل	أبرز عنها حجاف مضر

(١) راجع تحليل الدكتور ابراهيم عبد الرحمن لصورة الجواد عند امرىء القيس في كتابه : قضايا الشعر في النقد العربي ص ١٠٠ وما بعدها . كذلك الفصل المشار اليه سابقاً من كتاب الدكتور مصطفى ناصف : قراءة ثانية في شعرنا القديم ص ٧٥ وما بعدها .

ـ وأسحم ريان العسيب كأنه عثاكيل قنو من سميحة مرطب
ـ لها ذنب مثل ذيل العروس تسد به فرجها من دبر

وهو لا يهمل دقائق أعضائه ، من سواعده وأذنيه وعينيه ومنخره . ثم يصوره مقبلاً ومدبراً ومعرضاً ، مهتماً هذا الاهتمام بحصانه وفرسه على السواء :

لها عذر كقرون النسا ء ، ركبن في يوم ريح وصِرّ
وسالفة كسحوق اللبا ن ، أضرب فيه الغَوِيُّ السعر
لها منخر كوجار السباع فمنه تريح إذا تنبهر
لها جبهة كسراة المجن حَذَّقَه الصانع المقتدر
وعين لها حدرة بدرة شقت مآقيها من أخر
إذا أقبلت : قلت دباءة من الخضر مغموسة في الغدر
وإن أدبرت قلت أثفية ململمة ليس فيها أثر
وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفها مسبطر

(٤)

وكما كان المخضرمون معبراً للصورة الدينية للمرأة ما بين عصر ما قبل الإسلام وما بعده من عصور ، كانوا كذلك بالنسبة لصور الحيوان ، التي أخذت هي الأخرى طريقها نحو التحول إلى أشكال فنية تقليدية ، بعد أن بترت العقيدة الجديدة ما كان لها من جذور أسطورية .

ومن الطبيعي ألا تختلف العناصر الأساسية لصورة الحيوان في شعر المخضرمين عنها في شعر ما قبل الإسلام ، لذلك نجد صورة الثور الوحشي ، وحمار الوحش ، والظليم ، والناقة والحصان بعناصرها السابقة ، وبالتفصيلات نفسها في شعر ما قبل الإسلام ، لذلك نجد صورة الثور الوحشي ، وحمار الوحش ، والظليم ، والناقة والحصان بعناصرها السابقة ، وبالتفصيلات نفسها في شعر المخضرمين ، ومن ذلك صورة الثور الوحشي في شعر « سحيم » عبد بني الحسحاس [١] :

فعزيت نفسي ، واجتنبت غوايتي	وقربت خُرْجُوجَ العشية ناجيا
مروحا إذا صام النهار ، كأنما	كسوت قتودي ناصع اللون طاويا
شبُّوبا ، تحاماه الكلاب تحاميا	هو الليث ، معدوًّا عليه ، وعاديا
حمته العشاءَ ليلةٌ ذاتُ قرة	بوعساء رمل أو بحزنان خاليا
يثير ويبدي عن عروق كأنها	أعنة خَرَّاز ، جديدا وباليا
ينحي ترابا عن مبيت ، ومكنس	ركاما كبيت الصيدناني دانيا

(١) ديوانه : ٢٨ وما بعدها .

فصبحه الرامي من الغوث ، غدوة	بأكلبه ، يغري الكلاب الضواريا
فجـال على وحشيه ، وتخاله	على متنـه سبـا جديدا يمانيا
يذود ذياد الخامسـات ، وقـد بدت	سوابقهـا من الكلاب غواشيا

فهو يذكر الناقة في عجز بيت وصدر آخر ، ثم ينتقل من فوره إلى صورة الثور ، فيذكر عناصرهـا القديمة : فهـو ناصـع اللون ، ضامر ، تخافه الكلاب وتتحاشاه ، وقد بات على الطوى بسبب الليلة البـاردة المطـيرة ، وهـو منفـرد عن أسرته ، أوى إلى شجرة يمضي تحتها الليلة ، فهو يثير الرمل عن جذورها ليصلح مكاناً يبيت فيه ، فأرج المكان برائحة الجذور والمطر والشجرة المبتلة حتـى كأنه لاختلاط روائحه بيت العطار .

وتسرد مع الشروق بقية الأحـداث المعروفـة ، إذ يصبحـه الصياد وكلابـه ، ويدخل معركة يذود فيها عن نفسه ذياداً شديداً حتى ينتصر آخر الأمر . وإن كان سحيم لم يكمل صورة المعركة إلاً أن مقدماتها تدل على نتائجها . وهـو في هذه العناصر لا يخل بتطور الأحداث التي سبق أن رأيناها في شعر ما قبل الإسلام ، حتى ليعد تقصيه هذا احتذاء فنياً للنماذج السـابقة عليه ، وهي النماذج التي أوجب النقاد ـ صراحة ـ احتذاءها فيما بعد .

ونرى مثل هذه الصورة في شعر الشماخ بن ضرار [1] ، كما نراها في مفضلية سويد بن أبي كاهل المشهورة [2] :

بسطـت رابعـة الحبـل لنا	فوصلنـا الحبـل منهـا ما اتسع

كما نجدها أيضاً في مفضلية عبدة بن الطبيب [3] :

هل حبل خولة بعد الهجر موصول	أم أنت عنهـا بعيد الـدار مشغول

وهي قصيدة إسلامية يذكر فيها مشاركته في حملات الفتح الإسلامي لفارس ،

---

(١) ديوانه : ٢٦٣ وما بعدها .
(٢) المفضليات : ١٩٦ .
(٣) نفسه : ١٣٥ .

ويصف فيها ناقته مشبهاً اياها بهذا الثور ، ذاكراً صورته بعناصرها المختلفة في واحد وعشرين بيتاً ، حتى تنتهي بمعركة مظفرة ضد كلابِ الصياد .

أما صورة الحمار الوحشي ، وأسرته ، وكذلك صورة الظليم والنعامة ، ورئالها وبيضها ، فلا تخرج في شعر المخضرمين عن إطارها في شعر ما قبل الإسلام . ومن الشعراء المخضرمين ، الذين يبدو تخصصهم في تصوير الحمار الوحشي : الشماخ بن ضرار الذبياني ، وكل تصويره للحمار مطول ، ونجد هذه الصورة في معظم قصائد ديوانه ، ففي قصيدته الأولى [1] تبدأ الصورة منذ البيت السابع ، بالبداية التقليدية لها :

كأن قتودَ رحلي فوق جَأْبٍ   صنيع الجسم من عهد الفلاة

وتمضي في خمسة عشر بيتاً ، تقص رحلته ونجاته من السهام . كذلك في القصيدة الثانية [2] ، تظهر الصورة ، مستغرقة خمسة وعشرين بيتاً ، وتبدأ بالبداية التقليدية نفسها :

كأني كسرت الرحل أحْقَبَ ناشِطا   من اللاء ما بين الجناب ويأجج

كذلك نصادفها في القصائد [3] : ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، وهي آخر قصائد ديوانه وقد قصرت على صورة الحمار فقط مما يرجح انها قطعة من قصيدة طويلة ، ضاعت بقيتها .

كما نجد صورة الحمار الوحشي في كثير من القصائد التي ترويها المفضليات للمخضرمين ومنها ما نراه في مفضلية متمم بن نويرة ، وربيعة بن مقروم [4] ـ على

---

(١) ديوانه : ٦٨ وما بعدها .
(٢) نفسه : ٨٦ .
(٣) على الترتيب : ص ١٥٣ ـ ١٤ بيتاً ، ١٦٦ ـ ١٠ أبيات ، ١٧٥ ـ ٥٢ بيتاً ، يتخللها ٢١ بيتاً في صفة القوس والسهام ، ٢٢٨ ـ ١٣ بيتاً لا تبدأ بتشبيه الناقة به ولكن بتشبيه صوت العقاب بصوته ، ٢٤٥ ـ ١٥ بيتاً ، ٢٦٦ ـ ٨ أبيات ، ٢٨٠ ـ ٧ أبيات ، ٢٩٩ ـ ٢١ بيتاً .
(٤) المفضليات : لمتمم ص ٤٩ ـ ١١ بيتاً ، ولربيعة : ١٨١ ـ ١٢ بيتاً ، كذلك ١٨٨ ـ ١٢ بيتاً أيضاً .

سبيل المثال ـ وكل هذه النماذج تتبع التقليد الفني المتوارث ، تبتدىء بتشبيه الناقة أو الجمل ببديله الحمار الوحشي ، كما نرى في مفضلية ربيعة بن مقروم التي ذكرنا آنفاً :

كأن الرحل منه فوق جابٍ ... أطاع له بمَعْقُلَةَ ، التلاعُ

فصورة الخصب والنبت الكثير (أطاع له التلاع) ملازمة لصورته حيث يبدأ ظهوره في الربيع مع المطر وامراع الأرض :

تلاع من رياض .. أتأقتها ... من الأشراط أسْميةٌ تِبَاع

فيسمن هو وأتانه ، يسبقها وتسبقه إلى تخير أطايب المرعى :

فَآضَ مُحَمْلِجاً ـ كالكُرِّ ـ لمت ... تفاوته شآمية صناع
يُقَلِّبُ سَمْحَجاً ، قوداء ، طارت ... نسيلتها ، بها نبق لماع
إذا ما أسهلا قنبت عليه ... وفيه على تجاسرها اطلاع

وعندما يحين ورودهما ، يجدان الصياد مترصداً على الماء ، ولكنه يفشل في إصابة أحدهما :

فأوردها ، ولون الليل داج ... وما لغبا وفي الفجر انصداع
فصبح من بني جلان .. صلا ... عطيفته وأسهمه المتاح
إذا لم يجتزر لبنيه لحما ... غريضا، من هوادي الوحش، ضاعوا
فأرسل مرهف الغرين ، حشرا ... فخيبه من الوتر .. انقطاع
فلهف أمه ، وانصاع يهوي ... له رهج من التقريب شاع

كذلك فإن الصورة العامة للظليم لا يطرأ عليها تغيير ، فهي ترد بديلاً ثالثاً في تشبيه الناقة . يقول الشماخ [1] :

يدا مهاة ، ورجلا خاضب سنق ... كأنه من جناه الشري مخلول
هَيْقٌ هِزَفٌّ ، وَزَفَّانِيَّةٌ مَرَطَى ... زعراء ريش ذناباها هراميل

(١) ديوانه ٢٧٧ .

كأنّما مثنى أقماع ما مرطت ... مـن العفـاء بليتيهـا ثآليل
تروّحا من سنـام العـرق فالتبطا ... إلى القنـان التـي فيهـا المداخيل
إذا استهـلا بشؤبوبٍ فقد فعلت ... - بما أصابا من الأرض - الأفاعيل
فصادفا البيض ، قد أبدت مناكبها ... منـه الرئـال ، لهـا منـه سرابيل
فنكبـا ينقفـان البيض عن بشر ... كأنـه ورق البسبـاس مغسول
ثـم استمـرا ، بحفـان له زجل ... كالزهـو ، أرجلهـا فيه عقابيل

فهو يجعل للناقة يدا مهاة ثم ينقل التشبيه إلى الظليم فيصفه بعناصره التي توارثها ، فهو خاضب ، شبع من رعي نبات الشرى حتى كأنما اختل عقله بَشَماً ، وهو يصاحب زوجه في المرعى حتى آن رواحهما فتبادرا العدو مؤثرين في الأرض ، حتى إذا بلغا الأدحي ، وجدا رألهما قد بدأت الخروج من البيض فطفقا يساعدانها في الخروج بنقف ما تبقى حول أجسادها ، وهذا جانب جديد في الصورة ، ولكنه لا يؤثر على عناصرها التقليدية المتوارثة ، وأهمها صفات الظليم التي تشير إلى فترة التزاوج المقبلة ، ورحلته إلى الأدحي بعد شبعه من المرعى . وإن كان الشاعر يغفل عنصر الليل المطر إلاّ أنه يأتي ببديل له هو تشبيه جريهما بشؤبوب المطر استَهَلاً به رحلة العودة .

وكذلك لا تختلف صورة الناقة والحصان [1] في شعر المخضرمين عنها في شعر سابقيهم ، ومن الطبيعي ألا تختلف أي من هذه الصور لديهم ، فهم حديثو عهد بالتقاليد الفنية القديمة ، ولقد عاشوا أمداً طويلاً تحت سيطرتها . وكان المتوقع أن تختلف هذه الصور في شعر شعراء الدولة الأموية ، إلاّ أن شعراء الاحتراف قد اتخذوا من الشعر القديم نماذج فنية يحذون حذوها مما جعل التقليد الفني سنة يطالب

(١) راجع نماذج لها : ديوان حميد بن ثور ص ١١ يصف البعير ونهوضه بالهودج في ثلاثين بيتاً ، والمفضليات ١١٧ يصف المخبل السعدي ناقته في عشرة أبيات ، ١٣٦ يصفها عبدة بن الطبيب في خمسة عشر بيتاً ، كما يصف الفرس في تسعة أبيات . ويشف حصانه المزرد بن ضرار - أخو الشماخ - في ص ٩٥ باثني عشر بيتاً ، يعقبها وصف الفرس في تسعة أبيات .

النقاد الشعراء بعدم الخروج عليها ، ولذلك عاشت صورة الثور الوحشي وحمار الوحش ، والظليم ، والناقة ، وحصان الصيد ، في الشعر الأموي كما كانت تعيش في شعر ما قبل الإسلام . وتابعه شعر المخضرمين .

ففي شعر الأخطل وهو ثالث ثلاثة المحترفين الكبار ، نرى صورة الثور التقليدية من الصور الطويلة المميزة ، بكل عناصرها المتوارثة . تبدأ كالعادة بتشبيه الناقة به أو إضراباً عن صورة أخرى ، ثم يمضي مفصلاً جوانب الصورة بتطوير الأحداث المعروفة بما لا يختلف عن الصورة القديمة في شعر ما قبل الإسلام .

يقول [1] :

ومَهْمَــهٍ طامس تُخْشى غوائلُه	قطعتــه بكَلُــوءِ العــين مسهار
بحرة ، كأتان الضَّحل ، أضمرها	ـ بعد الرَّبالَة ـ ترحـالي ونسياري
كأنهــا برج رومــي ، يشيده	لُــزَّ بجِصٍ ، وآجُرٍّ ، وأحجار
أو مقفر ، خاضب الأظلاف جادله	غيث تظاهــر في ميثــاء مبكار

وعلى الرغم من بداية صورة الثور بهذه الأخطاء الفنية ، إذ يصفه بأنه خاضب الأظلاف ، وأنه شبع من المرعى وهذه من عناصر صورة الظليم لا الثور ، إذ هو دائماً « طاو » جائع ، يمنعه البرد والمطر عشاءه ، كما أن علامات الاستعداد الجنسي لا تظهر عليه فهذا من خصائص ذكر النعام ، على الرغم من ذلك ، إلاّ أن الصورة تمضي ، بعد ذلك ، على الوتيرة التي عرفناها من قبل إذ تبدأ محنة الثور مع المطر والليل ، فيبيت إلى جانب الأرطاة لا يستطيع نوماً ، وعند ظهور الصبح تبدأ معركته مع كلاب الصياد ، فيصرع منها ما يصرع ، وتتحاماه البقية منها فينطلق مظفراً سعيداً .

وليست هذه الصــورة هي الوحيدة في شعره للثور الــوحشي ، إذ يذكره كثيراً [2] ، كما يذكر الحمار الوحشي كذلك [3] :

(١) ديوانه : ٧٦ وما بعدها .
(٢) من نماذجها في ديوانه : ١٤٠ ـ ١٤٢ ، ٣٤٢ ـ ٣٤٦ ، ٦٠٣ ـ ٦٠٥ ، ٦١٨ ـ ٦٢٠ .
(٣) ديوانه ٦٩ ولنماذج أخرى : ٩٨ ـ ١٠٢ ، ١١٦ ـ ١١٨ ، ٢١٩ ـ ٢٢٣ ، ٥٩٨ ـ ٦٠٢ ، ٦٠٩ ـ ٦١٢ ، ٦٣٤ ـ ٦٣٥ .

كأني وأجلادي على ظهر مِسْحَلٍ أضر بلسـاء السراة حَصَان

ويمضي في تصوير رعيه ووروده ـ كما تقضي العناصر التقليدية لا يخل بها . وكذلك يذكر الظليم ورحلته ما بين المرعى والأدحي [1] ، في تقليد دقيق لنماذج القدماء .

كذلك نرى هذه الصورة في ديوان العجاج ، الذي استطاع أن يطوع الرجز إلى موضوعات الشعر التقليدية بعد أن كان مقصوراً على الارتجال في الحداء ومواقف الحماسة ، فدخلت صورة الثور بعناصرها التقليدية إلى قصيدة الرجز [2] :

كأن جِلْبَ الرحـل ذي الغـلاف
على سراة ناشِـطٍ ، طـواف
أعْيَنَ ، فراد مـن الآلاف
ألجـأه الـطل إلى أحقـاف
فبـات مجتـافَ كِنَـاسٍ جـاف

ويمضي حتى يكمل تطور الأحداث المألوفة حتى ينتصر الثور ، ويكرر ذلك في أراجيز كثيرة [3] لا تخرج عن الاطار التقليدي .

كما يهتم العجاج في رجزه بصورة الحمار الوحشي كذلك [4] :

كأن رحلي فـوق طاو شلشلِ
ذي جـدر صتـمٍ ، أقـب الأيطل
يحـدو بحقـب ، واسقـات ، ذبـل
مُكَدَّحٍ مـن ضربها ـ بالأرجـل
مُوفٍ على الاشراف بالتزعـل

---

(١) نفسه : ٢٠٦ ـ ٢٠٧ .

(٢) ديوان العجاج ١٠٧ وما بعدها .

(٣) نفسه ١٣٠ ، ٢٢٩ ، ٢٥٠ .

(٤) نفسه ١٨٢ ـ ١٨٣ .

مقــذف بالنحض جـاف كلكــل
أتعبهــا للــورد ، بالتصلصــل
فوردت تحـت الـظـلام الغيطـل
صافيـةً ... لم تُطَّرَقْ بالأبــول
فكرعــت ... وهــي على تَوَحُّل
وفي الغـراب فـترة للأجـدل
ذي نبعـة صفـراء ... ذات أزمــل
وسَــلْجَمَاتٍ ... ذربـات الأنصـل
فمــد منهـا ، وهـو مثـل الأوجـل
حتــى رمـاهـا بـطــرير المنصـل
فصـادف السهــم كيـوح الأجـل
وانصـاع يهوي ، كهويٌ الأجـدل
ينقض في اللوح ... كمثل الجنـدل

وإذا كان الشعراء يكتفون بإيراد صورة حيوان واحد ، مفصلة ومطولة ، حذوا منهم لسنة الشعراء الأقدمين ، فقد بلغت ظاهرة التقليد هذه ذروتها عند ذي الرمة ، شاعر البادية الذي مال إلى الاحتراف الفني . إذ أنه لم يكتف بمجرد التقليد بل حاول صقـل الصــورة دون أن يغـير من عناصرهـا ، وتبـدو هذه المحاولـة في ناحيتين : الأولى تجميع كل العناصر الثانوية منها والأساسية ، فلم يهمل منها شيئاً مما أضفى على تصويره طولاً مفرطاً ، والثانية : تجميع صور الحيوانات الثلاثة في القصيدة الواحدة دون أن يضرب عن واحـدة للاهتمام بالأخرى ، بل يكمـل كل صورة على حدة ، ثم ينتقل عنها إلى تاليتها ، في لوحات متعاقبة تميل إلى الإسراف في التطويل ، حتى في العناصر التي كان القدماء يهملونها ، ولسوف نجتزىء بتصويره لهذه الحيوانات في قصيدته المشهورة :

ما بال عينيك منها الدمع ينسكب   كأنــه من كلى مفــرية سرب [1]

(١) ديوان ذي الرمة : ١ ـ ٣٥

عن بقية الصور التي يحفل بها ديوانه منفردة ومجتمعة [1] . إذ تمثل هذه القصيدة قمة ما وصلت إليه هذه الظاهرة الفنية من نمو واكتمال ، سواء عند ذي الرمة ، أو عند غيره من شعراء عصره ، فقد أفرد ذو الرمة لهذه الصورة اثنين وتسعين بيتاً من مجموع القصيدة البالغ مائة وواحد وثلاثين بيتاً ، بدأ بصورة الحمار الوحشي فاستغرقت صورته سبعة وعشرين بيتاً ثم تلاه الثور فاستغرق أربعين بيتاً ، وانتهى بصورة الظليم في الخمسة والعشرين الأخيرة من الصورة ، دون أن نرى فيها تجديداً ، وما كان له أن يجدد في تقليد تراثي لا يدري ما أصله ، وكل ما كان يستطيعه ، وقد فعله بالفعل ، أن يطيل في تصوير العناصر التي كان يهملها غيره من الشعراء أحياناً ، وتأتي صورة حمار الوحش بعد ذكر الناقة مباشرة ، فهو المشبه به الأساسي ، وما بعده بدائل له ، يقول :

تُصْغِي إذا شدَّها بالكُورِ، جانحة   حتى إذا ما استوى في غَرْزِها تثبُ

وَثْبَ المُسَحَّجِ من عانات معقلة   كأنه مستبان الشك ، أو جُنُبُ

يحدو نَحَائِصَ، أشباها، مُحَمْلَجَةً   وُرْقَ السرابيل في ألوانها خَطَبُ

وبعد أن يصفه ويصفها من حيث المظهر العام ، يذكر أماكن الرعي المتعددة التي لا يغفل العير فيها عن أتنه ، فيجمعها في خشونة ، ويحرص على ألا تندّ منهن واحدة . حتى إذا دهمه الصيف وجفف مرعاه ، رحل بأسرته في بقية من النهار ، يسوقها سوقاً عنيفاً ، ويلزمها جادة الطريق في قسوة :

كأنه كلما ارفضت حزيقتُهَا   بالصلب من نهشه أكفالها كَلِبُ

كأنها إبل ينجو بها نفر   من آخرين ، أغاروا غارة جلب

حتى إذا وردوا الماء الذي يقصدون ، وأدلوا به أرجلهم وبدأوا يكرعون في

---

(١) من نماذجها عنده في القصائد رقم : ٧ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٥ .. الخ ، راجع كذلك الدراسة القيمة في تحليل صورة الحيوان عنده في كتاب الدكتور يوسف خليف: « ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء ص ٧٥ وما بعدها ، حيث يتتبع كثيراً من هذه الصور المشار إليها بالدراسة والتحليل .

توجس وريبة . رمى الصياد ـ الذي كان يترصد ورودها ـ سهماً فأخطأها ، ـ « والأقدار غالبة » ـ وعنصر القدر يجمعه من شعر الهذليين هنا ، ولكنه لا يصيب موضعه . إذ لا يأتي عنصر القدر إلا في الرثاء حيث يصرع العير . إلا أن الشاعر المولع بجمع العناصر المتفرقة يجعل القدر يقف في صفها للمرة الأولى في الشعر ، حتى وإن جافى منطق الأسطورة القديمة ، التي لم تصله بالطبع ، ولعل هذا هو عذره الوحيد . ومضت الأسرة مسرعة في فرارها قادحات الشرر بحوافرها الصلبة وتركن الصياد يتلهف على ما فاته من غنم :

رمى فأخطأ . . . والأقدار غالبة ... فانصعن . والويل هجِّيراه والحَرَبُ
يقعن بالسفح . . مما قد رأين به ... وقعاً يكاد حصى المعزاء يلتهب
كأنهن خوافي أجدل . . قرم ... ولىً ليسبقه بالأمعز الخرب

ثم ينتقل الشاعر إلى صورة الثور الوحشي ، بالأسلوب التقليدي في نقل الصورة :

أذاك . . أم نمش بالوشي أكرعه ... مُسَفَّعُ الخد، غادٍ، ناشطٌ شَبَبُ
تقيظ الرمل حتى هز خلفته ... تروح البرد . . . ما في عيشه رتب

فقد أمضى فصل الصيف في رمل الصحراء . . . حيث لا مرعى يسمن أو يغني من جوع ، ثم بدأ رحلة الشتاء بعيداً عن الصحراء المكشوفة التي لا تقي برداً ولا مطراً . وفي الرحلة يجنه الظلام ويلجئه البرد إلى مأواه الأثير ـ شجرة الأرطي :

فبات ضيفاً إلى أرطاة مرتكم ... من الكثيب ـ بها دفء، ومحتجب

فهو يستدفىء بها ويستكن مما حوله من برق ورعد ومطر وريح عاصف ، حتى يصبح الصباح ، فيلاقي ملحمته البطولية قد آن أوانها :

حتى إذا ما جلا عن وجهه فلق ... هاديه في أخريات الليل منتصب
أغباش ليل تمام . . كان طارقه ... تطخطخ الغيم . . حتى ماله جوب
غدا كأن به جنا . . تذاء به ... من كل أقطاره ، يخشى ويرتقب
حتى إذا مالها في الجدر، واتخذت ... شمس النهار شعاعاً بينها طبب

ولاح أزهــر، مشهــور بنقبته كأنــه حـين يعلـو عاقــراً . . لهب
هاجــت له جوع ، زرق، مخصرة شـوازب لاحهـا التغـريث والجنب

وهنا تشي الأبيات باعتماد الشاعر على أصول فنية ـ هي نماذج السابقين ـ لا على الأصول الأسطورية للصورة . فعنصر فزع الثور لا يأتي مع الصبـاح وإنمـا يلازم الثور منذ ظهوره في الصورة ، فهو : « نابىء متـوجس » عنـد المتلمس من أول الصورة ، وهو : « ذب الرياد إلى الأشباح نظار » ، في أول صورته عند النابغة ، وهو : «شبب أفزته الكلاب مروع » في أول صورته عند أبي ذؤيب الهذلي، أما ذو الرمة فلا يعي خوفه الأسطوري ، فيحاول منطقته بأن يرجىء عنصر الخوف حتـى الصباح التالي ، إذ يتوقع فيه ملاقاة الكلاب ، والواقع أن الشاعر هو الذي يتوقع ذلك نتيجة ملاحظته النماذج الفنية السابقة ـ فأرجأ الخوف حتى وقته ـ أما الثور فيتوقع الخطر في كل دقيقة من ليله أو نهاره ، لذلك فهو متوجس دائماً . وهذا ما غاب عن ذي الرمة . كما أننا نلاحظ محاولة الشاعر إدخال عنصر التجديد في الصياغة حين يطيل في وصف صورة طلوع النهار حتى استغرقت عنده خمسة أبيات ، على حين كانت ترد سريعة لا يتلبث الشاعر القديم عندها ، ولا نستطيع اعتبار هذا تجديداً بقدر ما هو إطالة لعنصر ثانوي في الصورة التقليدية ، لم تكن الصـورة الأسـاسية بحاجة إليها ، إلا أن الشاعر يميل إلى الصقل أكثر من ميله إلى التطوير . وهذا أمر تضطره إليه طبيعة الصورة ذاتها ، فهو يهدف إلى النضوج الفني دون أن يتعرض لصلب الصورة التراثية بالتغيير .

ويمضي ذو الرمة في إكمال الصورة ، فيذكر فرار الثور أول الأمر ، ومراجعته عزة نفسه ، فيكر متفنناً في القتال ، مسيطراً على ميدان المعركة حتى يختضب قرناه من دماء مهاجميه ، وحين يؤكد انتصاره الساحق يترك الميدان ، معتـزاً بتفوقـه مكمـلاً طريقه . وإذا كان القدماء يصورون الثور في هذه الحالـة منقضـاً كأنـه الـكوكب الدري ، فإن الشاعر يتدخل بوعيه الإسلامي مصوراً هدفاً لانقضاض الكوكب ، وهو أنه ينطلق في أثر شيطان ! وواضح أن هذه الفكرة الإسلامية غريبة عن الاطار الأسطوري القديم ، فالكوكب فيه إله ، وأغراض الآلهة من وراء أفعالها أمـر لا تدركه مخيلة البشر، ولا يجب أن تسعى وراءه ، إلا أن الشاعر المسلم يمضي وراء

إخضاع جوانب الصورة للمنطق فيخرج بها عن أصولها التراثي :

كأنــه كوكب في **إثر عفرية** مُسَوَّمٌ في سواد الليل منقضــب !

ويترك الشاعر صورة الثور الوحشي ، منتقلاً إلى صورة الظليم :

أذاك . . أم خاضب، بالسيِّ مرتعه أبــو ثلاثــين أمسى وهــو منقلب

فهو « خاضب » ، يرتــع في مرعـاه ، فلما أمسى المسـاء انقلـب إلى بيضـه الثلاثين ، التي تركها في رعاية الأنثى . ثم يصور هيكله الخارجي ، فهـو طويل الساقين كالخباء ، ويذكر طعامه ، فهو الآء والتنوم ، ويلقط الحصى بين ذلك ، فهو ما بين خافض رأسـه ورافعـه ، ولسـواد لونـه تخالـه حبشياً أو أحـد السـودان ، ولضخامته تخاله بعيراً أضله راعيه ، فبات منفرداً وعليه رحله مائلاً يكاد يسقـط ، وهذه صورة جزئية جديدة ، يدخلهـا في أثنـاء الصـورة التقليدية ، مسترسـلاً في تفصيلها . ثم يعود إلى سياق الاطار التقليدي جامعاً الحبشي والبعير للون ولضخامة الجسم :

كل من المنظـر الأعلى له شبه هذا وهـذان ، قد الجسـم والنقب

حتى إذا كان الظليم ـ في رحلة عودته ـ بمرأى العين من أدحيه ، لا هو بالبعيد ولا بالقريـب ، تخـف النعامة لاستقبالـه ، وهـو يضـاعف من سرعتـه ، يقـارب ما بينهما ، في شوق إنساني عارم :

حتى إذا الهَيْقُ أمسى . . شام أفرخه وهــن لا مؤيس نأياً . . ولا كثب
يرْقَــدٌ في ظل عراص . . ويطرده حفيف نافجــة عثنونهــا حصب
تبرى له صعلة . . خرجاء . . خاضعة فالخرق دون نبات البيض منتهب

والتقت به على مسافة من الأدحي ، ولم يتلبثا ، بل انطلقا معاً نحو أدحيهما خوفاً على البيض الذي بدأ فقسه :

لا يأمنان سبـاع الليل . . أو بردا إن أظلما . . دون أطفال لها لجب

وتنتهي الصورة بهذا الركن الـذي يبـين الصغـار التـي خرجـت من البيض

وشيكاً ، فهي ضعيفة ، عارية إلا من حنان الأبوين ، ولين رمل الأدحي ونعومته :

جاءت من البيض زعراً ،لا لباس لها إلا الدهـاس ، وأم برة .. وأب

ولعله ، بموقف اللقاء بعيداً عن الأدحي ، ثم عودة الزوجين معاً إلى العش ، يحاول التوفيق بين موقفين متعارضين في تصوير هذا العنصر ، يمثل الموقف **الأول** : علقمة بن عبدة حين يجعل الأنثى ملازمة للبيض في غياب الذكر ، ويمثل الموقف **الثاني** : الشماخ الذي يجعلهما يرعيان معاً تاركين البيض على وشك الإفراخ . فذو الرمة يقف بين إعمال المنطق العقلي ، واتباع التقليد الفني ، ولم يضطره إلى ذلك إلا ما أسلفنا ، من أن صورة الظليم الأسطورية قد تحيفها التاريخ ، كما أهملها الشعر القديم بعض إهمال ، مما أتاح للشعراء هذا القدر من الحرية في تشكيل بعض عناصرها ، والتصرف في أبعادها داخل الاطار العام ، على العكس من الصورتين الأخريين .

(٥)

وتختلف ظروف حياة العباسيين عن حياة سابقيهم ، إذ ساد الاستقرار تمهيداً لبناء الحضارة العقلية ، وغلب المزاج المترف ، الذي يفضل الاستمتاع بمباهج الحياة وأمنها على شظف الحياة المجاهدة ـ تديناً أو تعيشاً ـ فوصلت الفتوح إلى غاية لم تتقدم بعدها ، ولم يعد الجواد يحتل المنزلة ذات الأهمية المطلقة ، فقنع من الحياة بالارتباط في الثغور أو حظائر كبار السادة ، واحتل البرذون مكانه في الشيوع . وانزوت البادية من صورة الحياة لتأخذ الحواضر مكانها من بؤرة التاريخ ، وانزوت الناقة المسافرة في باديتها ، وانحل الارتباط بينها وبين بدائلها الأسطورية ، فكان من الطبيعي أن تختفي صورة هذه البدائل من الشعر كما تراجع دور الناقة والحصان من الاهتمام . وكان من المنطقي أن تبدأ ثورة الشعر على التقاليد الفنية القديمة التي لا تناسب هذه المرحلة الحضارية الجديدة . لذلك فنحن لا نرى صورة الثور الوحشي أو حمار الوحش أو الظليم في شعر العباسيين ، كما تراجع ذكر الناقة ، واختفى حصان الصيد إلا نادراً ، فقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المدربة والفهود والصقور والشواهين ، وهي أدوات الصيد المترفة في عالم العباسيين الجديد .كان من الطبيعي أن تختفي صورة الناقة وبدائلها الأسطورية إذن نتيجة الظروف المعيشية والاجتماعية المتغيرة ، التي يهاجمها أبو نواس في سخرية شديدة النفاذ في قوله [1] :

قـل لمن يبـكي على رسـم درس   ـ واقفـاً ـ ماضر لو كان جلس !

(١) ديوانه : ١٣٤ .

وفي العديد من مقطوعات ديوانه .

ومع ذلك فقد أتيح لهذه الصورة أن تعود ثانية إلى الحياة ـ عودة مؤقتة ـ في موقفين ، **أحدهما** في الشعر : وعند أبي نواس ذاته ، **والآخر** في النثر : عند أبي العلاء المعري في كتبه المهمة الثلاثة : « رسالة الغفران » ، « ورسالة الصاهل والشاحج » ، و« الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ » .

أما الموقف الأول ، وهو الغريب من أبي نواس الثائر على التقاليد ، فإننا نصادف في ديوانه قصيدتين [1] ، من الواضح أنهما في الرثاء ، يسلك فيهما مسلك أبي ذؤيب الهذلي ، في جمع صور القوة التي يتغلب عليها الفناء ، أو كما يعبر مستوحياً أبا ذؤيب عن هذه القوة « بالدهر » أو « الزمن » [2] :

إن الـذي رد الشبـاب كهولا	لا آمـلا أبقـى ولا مأمولا
أفضى إلى شغـواء تلحـم في الذرا	مِنْ يَذبُـلٍ ، مَرْتَ الحِجَـاجِ ضئيلا

وبعد أن يلم بصورة العقاب « الشغواء » ، والوعـل الجبلي ، في عجلـة ، يأخذ في صورة الثور الوحشي ، ثم حمار الوحش . متلبثاً عندهما ، يصـور الثـور أولاً :

ومـؤنف المدرى ، يخـال إذا مشى	جُنُبـا ـ من الخيلاء ـ أو مشكولا
نتجـت له الأهـوال أهـول ليلة	في الأرض دمتهـا ، وأطـول طولا
حتـى إذا صدع الدجـى ذو فرجة	ورد ، تخـال بمتنـه قنديلا
غـاداه من جلان موسـد أكلب	غضف ، يخلن من التحفـظ حولا
فتخالهـن ، وقـد عكسن بدفه	ظمآن ، آنف من عل ، ممطولا
فاقتن من بقـل الـربيع ، وغادرت	حـر الثـرى بنجيعـه مبلـولا !

ثم تتلو هذه الصورة ـ وفي تفصيل أكثر طولا ـ صورة الحمار الوحشي الذي يصرع في نهاية الأمر ، وفي القصيدة الثانية [3] وهي أكثر صوراً ، يقول بادئاً :

(١) نفسه : ٥٨٣ ، ٥٨٧ .

(٢) هي القصيدة الأولى ص ٥٨٣ من ديوانه .

(٣) ديوانه ٥٨٧ .

ألا كم أذل الدهـــر من متعزز　　　وكم زم من أنف حميّ، وكم خطم

مستعرضاً ما يفعل بالحيات والعقبان والوحوش والأبطال والملوك ، ثم يبدأ صوره الطويلة بالتعبير الهذلي المشهور :

« أرى الدهر لا يبقى على حدثانه»　　　كأن زعـاف السم يسقيه من قذم

فيصور الوعل ، ثم الظليم :

ولا نقنق« حامي البضيع»(*) صمحمح　　　من الآكلات النار نابخ في الفحم

وبعد أن يعرج في تصويره على الأسـد ، والفيل ، والأفعى ، والحوت ، والملك المتوج والجبال الشامخة والحصـون يمضي في شكوى الدهـر ، واستخلاص الموعظة من إيقاعه بالأحياء .

والغريب في أمر هاتين الصورتين ، هو هذا الارتداد المغرق في التقليدية ، ـ عندما نأخذ بظواهر الأمور ـ من شاعر ينادي بالثورة على التقاليد . مما جعل محقق

(*) من سوء التحقيق ألا يفطن المحقق إلى التحريف في هذا التعبير التقليدي . فهو « خاظي البضيع » بمعنى كثير اللحم ، راجع مفضلية الحادرة ص ٤٧ من المفضليات في قوله يصف ساعده : « خاظي البضيع عروقه لم تدسع » ، وليس « حامي البضيع » ، التي لا معنى لها هنا . ونماذج سوء التحقيق والفهم والشرح كثيرة في الديوان . منها في هذه القصيدة ـ على سبيل المثال : ٥٩٠ قوله : « بقي ما بقي حتى ابتغى الدهر شخصه » والواضح أنها « بغى ما بغى » ليسلم البناء الصوتي ، ويستقيم المعنى : فقد بغى ، حتى بغى الدهر عليه . وص ٥٩١ : كلمة « حدارية » في البيت :

ولا لقـوة شغـواء تلحـم فرخها　　　حـدارية شماء من شاهـق أشم

فهو يفسرها بأنها المكان المرتفع ينحدر منه ، والصواب « خدارية » وهي من صفات العقاب ، راجع مفضلية سلمة بن الخرشب ص ٣٧ في قوله « خدارية فتخاء ألثق ريشها . البيت » . وص ٥٩٣ قوله : « سحاب على ليل تطحطح وادفه » ويفسر « تطحطح » بأنها « تبدد » والصواب تطخطخ أي « تجمع » حتى لا يقلب المعنى إلى عكس ما يريد الشاعر . وغير هذا كثير .

الديوان يرى أن القصيدتين منحولتان على أبي نواس [1] ، أو أنهما كتبتا في رثاء البرامكة فأراد أن يعمي حتى لا تظهر شخصيته فيهما ـ وقد حرم الرشيد رثاءهم ـ فارتد إلى الأسلوب التقليدي استخفاءً برثائه لهم . ولا سيما أن اسم المرثي لم يظهر فيهما جميعاً . ولا نظن الأمر إلا أيسر من ذلك ، فواضح من ضعف الصياغة في كثير من الأبيات أن أبا نواس قد قالهما في فترة شبابه حيث كان يدرب نفسه ، أو يدربه أستاذه خلف الأحمر ـ على تملك ناصية الصياغة الشعرية القديمة ، فهما من القصائد التي حاول فيها التمرس بالأسلوب التقليدي . وظاهرٌ فيهما مشابهة أسلوب الصياغة ، بأسلوب قصيدتين أخريين ، قالهما في رثاء خلف الأحمر ـ في حياته ـ حين طلب منه ذلك في القصة المشهورة [2] ، ففيهما ترد بعض عناصر هذه الصور القديمة .

وواضح من القصيدتين أن الشاعر لم يكن قد أحكم قدرته على اصطناع مثل هذا الأسلوب فلم يعِ ما وراء هذه الصور من تقاليد مرعية ، في ترتيب أحداث صورة الثورة الوحشي في قصيدته الأولى . وإهماله الصفات النمطية ـ التي تتكرر فيها دائماً ـ لهذا الثور ، وفي الحشد الهائل الذي حشده من النماذج ، وكأنه يستدرك على القدماء ما فاتهم منها دون أن يدرك الارتباطات الأسطورية للنماذج التي ألح عليها القدماء بالذات .

أما الموقف الآخر الذي ترد فيه هذه الصور في عصر العباسيين ، فقد جاء بآخرة . ونقلها من الشعر إلى النثر ، في رياضات أبي العلاء المعري اللغوية ، فلقد عادت هذه الصور عناصر منفصلة بعضها عن بعض ، وعن ارتباطاته بالناقة المرتحلة . وعادت بوصفها من أشكال البناء الفني واللغوي الغريبة التي كان أبو العلاء مغرماً بالطرافة في استخدامها . تبدأ في الظهور في « رسالة الغفران » ، على حياء ، إذ يصور المعري رحلة صيد في الجنة [3] ، يصوب فيها ابن القارح رمحه لثور

(١) ديوان أبي نواس : ص ٥٨٧ .

(٢) نفسه : ٥٧٤ ، ٥٧٧ . وفيهما ترد عناصر العقاب والحمار الوحشي وغيره ، مما كرره في القصيدتين المشار إليهما في المتن .

(٣) رسالة الغفران ١٩٧ .

وحشي ، يستمد صورته من الشعر القديم ، فهو : « أخنس ذيال » [1] . كما يصف محاولة أخرى لصيد حمار وحشي يصفه « بالعلج » وهي من الصفات التقليدية أيضاً [2] . ثم يتقدم أبو العلاء في كتابه : « رسالة الصاهل والشاحج » فيورد بالنثر ما كان القدماء يصورونه بالشعر من محاولات صيد هذه الحيوانات ، وإن كانت صورة كل حيوان منها لا ترد إلا مرة واحدة ، وفي داخل السياق الذي تمضي به الرسالة ، ثم يعزز كل صورة منها بنص شعري وردت فيه لشاعر قديم . والملاحظ أن المعري ينهي كل صورة منها بالنهاية التي ترد في شعر الرثاء . أي بمصرع الحيوان ، ذلك لأن سياق الرسالة يقتضي ذلك ، إذ يدلل المعري فيها على ظلم الانسان لغيره من المخلوقات . يقول في بداية صورة الثور [3] :

«ما له وللثور الوحشيّ ، ملمع الرأس ، بالجدد موشيّ . بات ليلة على العراء بعدما رتع نهاره في الثَّدَّاء . وبات المطر يبلُّه ويصرده ، ينشر عليه القطر وبرده . وأمنيته المبتغاة . الملتمسة عند الله ، أن يَضحَ له ضياء الصباح قد احتفر عند أرطاة وسدره ، يكاد ينطق بشكوى القرة . حتى إذا أعقب ذنب السرحان صديع ، وظهر فأوضح الفجر البديع . رمق بعينيه الغيوب ، ولا يرهب هنالك السيوب . فبدا له موسد كلاب، هو طول الأبد للقنص في طلاب ، فراع الشَّبَبَ ما رآه من ضوار تبتدر مُقَلَّدَات ، يجرين في الجشع على العادات ، ففزع فزعاً بالطبع ، وانصرف عن ذلك الربع ، يقطع رمالاً بعد رمال ، والسلامة له أقصى الآمال . وغريت به ذوات العذب معذبات ، مسرعات في الطلق مهذبات ، يأخذن بنساه والساق . . الخ .

ويمضي مصوراً كيف تدور المعركة ، وأن الثور إذا انتصر مرات فسوف يهزم

---

(1) من بيت امرىء القيس ـ على سبيل المثال ـ :

فخــر لروقيه ، وامضيت مقدماً ‏ ‏ ‏ طوال القرا والروق « أخنس ذيال »

(2) مفضلية متمم بن نويرة ـ على سبيل المثال أيضاً ـ :

فكأنهــا بعــد الـكلالـة والسرى ‏ ‏ ‏ « علــج » تغاليه قـذور ملمع

(3) رسالة الصاهل والشاحج ١٣٠ وما بعدها .

مرة ، يكون فيها مصرعه ، وأن هذا هو ما يفعله الآدمي مع الثور الوحشي ، ومع المهاة ، وغيرهما من الحيوان .

وواضح أن المعري يمتاح عناصر صورته من الشعر القديم ، وهو لا ينفي ذلك ، بل يورد نماذج مطولة لهذه الصورة ، ثم يعلق عليها قائلاً : « وهذا في شعر العرب أكثر من أن تقام الأدلة عليه » . ولقد مرت صورة الثور ذي الجدد في شعر امرىء القيس الذي تناولناه بالدراسة في أول هذا القسم في قوله « له جدد سود » ، وهي من العناصر المكررة في صورته النمطية ، كما وردت عنصر : قدوم الليل عليه في العراء ، ولجوئه إلى الأرطاة يحتمي من البرد والمطر ، وتحديثه نفسه متعجلاً قدوم الصباح كما في قول بشر بن أبي خازم [1] :

فبات يقول : «أصبح ليل». حتى تجلى عن صريحته الظلام

ثم تأتي هذه المخالفة اليسيرة من أبي العلاء إذ يجعل الحيوان يبيت تحت أرطاة و« سدرة » ، ولم يذكر السدر أبداً في صورته وإنما تلازمه شجرة الأرطى دائماً . ولعل لازمة السجع هي التي أوقعته فيها ، دون أن ينتبه إلى الأصل الأسطوري للصورة ، وهو الأمر الذي لا يمكن أن يكون المعري قد وعاه .

وتأتي في « رسالة الصاهل والشاحج » صورة العير [2] وأتنه تنتهي بمصارعها ، كما تأتي صورة الظليم [3] ، لتنتهي بمصرعه أيضاً ، ولم يرد مصرع الظليم من قبل سوى في القصيدة التدريبية التي ذكرناها لأبي نواس آنفاً ، وواضح أنها من قبيل الخطأ الفني .

كذلك تأتي صور هذه الحيوانات الثلاثة في « الفصول والغايات » لتنتهي بمصارعها في أغلب الأحيان ، بآجالها المقدرة لها في علم الله ، وبالطريقة المأساوية ذاتها ، إذ تموت مضرجة بالدماء . ولا تأتي هذه الصور في سياق خاص ، وذلك لطبيعة الكتاب التعليمية لا القصصية كما هو الحال في كتابيه السابقين ، ولذلك فهي

(١) ديوان بشر ص ٢٠٥

(٢) رسالة الصاهل والشاحج ١٣٤ .

(٣) نفسه ١٤٤ .

تقفز إلى السطح دون مقدمات ، حيث يبدو واضحا أن المعري يعالج فيها رياضة لغوية ، يروض تلاميذه عليها ويمرسهم بهذه الأساليب التراثية ، حيث يمليهم الصورة ثم يعرفهم من بعد غريبها وشواهدها من شعر القدماء . يقول من صور الثور [1] :

« أنعم ربنا كل حين، وجاء فعله بالبرجين ، خلق بالفلاة ذب الرياد ، ينظر من جزع ، ويطأ على محار ، ويتجلل بالقبطية ، ويتسرول برود خال ، كأن خده برقع فتاة ، يعتصم بقناتين نبت معهما اللهذمان ، لم تقوما بثقاف ولا سفعتا بنار ، تستقر عليهما الوديقة فتصلبان ، وذلك بقضاء الله عالم الأسرار .

ظل الأسفع نهاره طرباً ، ثم أقبل متأوبا ،لأرطاة قد اتخذ في أصلها كناسا كأنه بيت العطار أرجا . حتى إذا التفع غيهبا ، جعل الله الشمأل سببا ، فأثارت بقدرته سحبا ، يتبوج برقها تلهبا ، تحسبه من الهند قضبا ، فلما طرد الأصباح شهبا ، ورأيت عموده منتصبا ، آنس من سندس متكسبا ، يوسد معه أكلبا ، قلدهن الشعف عذبا ، كأن عيونهن العضرس غضبا ، فأمعن الوحشي هرباً ، فلما كن منه كثبا ، أنف فكر مغضبا ، ينفذ من الكشوح سلهبا ، فأبد الضاريات عطبا ، وصرعن في مجاله عصبا ، وعاد بروقه مختضبا ، وانطلق بنفسه معجبا ، يحمد الله ، ناسياً ما لقي من الجربياء » .

ثم يأخذ في تفسير الغريب ، وإيراد الشواهد من شعر « طهمان بن عمرو الكلابي » و « أبي ذؤيب الهذلي » في تصويرهما للثور ، ومن الواضح اعتماده على غيرهما أيضاً ، وبخاصة صورة الثور عند امرىء القيس .

ويقول في صورة الظليم [2] :

---

(١) الفصول والغايات : ١١

(٢) الفصول والغايات ٤١٤ .

«ويدل على صنعة ربه، ظليم ظل يقف الحنظل معجبا ، له بالذبح معيش ، وفي التنوم رزق وغذاء . أخضع ، تخاله منقلبا ، إذ أمعر لهم حصى ، كان فاه شق عصا ، أسود له بنات بيض . شده إليهن قبيض ، إذا نهض عنهن قلت خباء ليس مطنبا ، قدر له مالك فرس يصبحها في الحشر حلبا ، فطرده طلقا فخضب من القناة أكعبا . .» الخ .

وهو كما نرى يفيد من تصوير الشعراء له ، فالظليم يرعى الحنظل والتنوم ، ويعدو إلى بيضه عدواً شديداً ، وفوه كشق العصا كما قال علقمة بن عبدة من قبل . ولكنه يقع في خطأ فني وآخر تاريخي ، الفني وصفه للظليم بأنه أخضع ، وإنما توصف النعامة بأنها خضعاء أو خاضعة ، وليس الظليم ، والتاريخي أنه ينهي صورة الظليم بالموت ، وكان الشعراء دائماً يختمونها بوصوله سالماً إلى الأدحي حيث يجد رئاله قد بدأت خروجها من البيض .

على أية حال فهذا ما انتهت إليه صور هذه الحيوانات الأسطورية ، إذ انتقلت إلى النثر على يد أبي العلاء [1] ، واختلفت عناصرها بدرجة أو بأخرى عما سبق ، وهذا نتيجة غموض الأصول الأسطورية لها . وعدم احتفاظ التاريخ لأسباب متعددة بصورة متكاملة للحياة الدينية العربية القديمة .

ويهم في نهاية هذا القسم أن نلاحظ الارتباط بين الحيوانات الأسطورية الثلاثة ، كذلك أن ننتبه إلى ما بين صورها من مفارقات .

فوراء كل حيوان منها تاريخٌ أسطوريٌ يمثل نظرة الذهن البدائي له ، رابطاً ما بينه وبين صورة سماوية ، فالثور مرتبط بالقمر ، والصياد وكلابه مجموعة من

(١) راجع هذه الصور في الفصول والغايات : صورة الحمار الوحشي : ٨ وما بعدها ، ٤٠٠ وما بعدها . وثور الوحش : ١١ ، ١٣٩ . والظليم : ١٣ ، ٤١٤ ، وله صورة أخرى بعيدة عن هذا السياق ، وتبدو متأثرة بالنظر العلمي الذي بدأه الجاحظ بكتابه الحيوان . فقد جاء في ص ٣٧٥ من الفصول والغايات صورة تعتبر نثراً فنياً لحقيقة علمية ذكرها الجاحظ عن عجائب الظليم جـ ٤ ص ٣٢٠ من الحيوان ، وهي صورة قريبة مما أوردناه لأبي نواس عن أكل الظليم للمواد الملتهبة ، ص ٥٣ من هذا القسم .

النجوم [1] ، ولكننا نلاحظ أن لكل من الثور والحمار والظليم رحلة وانتقالا ، لكل منها زمن تتم فيه هذه الرحلة ، كذلك فلكل منها أعداء تتربص بها ، وهي تنجح في الافلات أحياناً فتتغلب على أعدائها في معركة مواجهة ، وقد تفشل أحياناً أخرى فتلقى مصرعها . كما نلاحظ أن وقت الأمن معلوم ، وأن وقت الخطر معلوم كذلك . مما يشير إلى ما وراء هذه الصور من أساطير الصراع بين قوى الطبيعة ، وتغلب بعضها على بعض ، وإن كانت هناك فوارق في أحداث هذه الأساطير تبعاً للقوى التي تشير إليها .

فالثور لا يظهر إلا مع قدوم الليل ، ورحلته في فصل الشتاء . ولعل في ذلك إشارة إلى صراع أسطوري بين القمر والسحاب ، أو بين القمر وأعداء ينتهزون فرصة ضعفه في فصل الشتاء حين لا يقوى على اختراق السحب الكثيفة ، وهؤلاء الأعداء يهاجمونه عند الصباح ، وواضح أن القمر لا يأبه به أحد عند ظهور الشمس ، ولعل الذهن القديم يعتقد بموته في هذه الفترة ، أو على الأقل بضعفه ضعفاً بيناً حتى أن أعداءه تهاجمه عندها في جرأة وشراسة ، وحتى أنه يفر منها قبل أن تحمله العزة على مواجهتها .

والحمار يقضي الربيع آمناً ، راتعاً في مرعاه حتى يهاجمه الصيف والجفاف فيتحيف ماءه ومرعاه . ولعلنا أمام صورة من أساطير الخصوبة لا تسعفنا مصادر التاريخ بذكر تفصيلاتها . ويظل الحمار آمناً ما دامت الشمس ساطعة ، حتى إذا جن عليه الليل بدأت المخاطر فظهر الصياد المتربص عند مورد الماء . ولعل لذلك أيضاً ارتباط بالشمس ، إذ تموت في الليل ، أو تكون سهلة المنال . كذلك فرحلة الظليم بين المرعى والأدحي رحلة يومية ، يجب أن تتم هي الأخرى قبل حلول الظلام .

كذلك فالثور يبدو منفرداً عن أسرته ، جائعاً ، يمنعه البرد والمطر عشاءه ، أما الحمار فمجتمع بأتنه ، قد أسمنه الربيع وطيب المرعى ، ومثله الظليم ينعم بالقرب من النعامة وفراخهما ، قد امتلأ من المرعى حتى أتخم .

---

(1) راجع : الدكتور مصطفى نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص ١٣٩ .

كل هذه الفوارق أمور طبيعية بين ثلاث من قوى الطبيعة مختلف كل منها عن الآخر ، ولكنها في نهاية الأمر تشترك في مساق أسطوري تتقارب عناصره . وهو الصراع بين هذه القوى ، وقوى أخرى غامضة أو معادية ، يتعاورون النصر بحسب التوجيه الأسطوري ، والموقف التعبدي ، والزمن الذي يقام فيه الطقس الشعائري . كذلك بحسب تطور الفكر الانساني في مراحله البدائية حيث تحدث تحويرات متعددة في الأصل الأسطوري الواحد ، كما نرى في صورة « تموز » بين الأساطير السومرية والأساطير البابلية القديمة [١] .

---

(١) راجع : صمويل نوح كريمر وآخرين : أساطير العالم القديم : ص ٨٩/ ٩٤ عن هزيمة الأبدية لتموز السومري . ثم تطور ذلك في الأساطير البابلية فيخرج تموز من عالم الموتى إلى الأرض مرتبطاً بمراحل نمو نبات القمح .

القسم الرابع

صورة الإنسان

بين شؤون الحياة، والموت، والطبيعة

(١)

يقول صاحب كتاب « الأصنام »[١] : قلت لمالك بن حارثة : « صف لي وداً حتى كأني أنظر إليه . قال : كان تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال ، قد ذبر عليه حلتان ، متزر بحلة ، مرتد بالأخرى . عليه سيف قد تقلده . وقد تنكب قيوساً ، وبين يديه حربة فيها لواء ، ووفضة فيها نبل » .

هذه هي إحدى الصور التي عبد عليها الإله القمر : « سين أو هلل ، أو ود » ، صورة الرجل المثال ـ « كأعظم ما يكون من الرجال » . وهلل هو الهلال ، الذي من صفاته أنه « كهلن » أي الكهل أو القدير[٢] ، والذي عبد في صورة الثور الوحشي كما رأينا في الفصل السابق . ولقد رأينا أيضاً كيف تقترن في الشعر والأسطورة عناصر صورته بالمطر والريح الشتائية الباردة ، حيث يتعرض الثور لمحنة قاسية تحرمه عشاءه في هذه الليلة . وهذه العناصر يجب أن تقوم في الذهن عندما نتلمس مكونات صورة الرجل المثال ، التي تظهر في مواقف المدح أو الرثاء أو الفخر ، فالرجل الكامل رمز ممثل للإله الأب ـ القمر ـ وبديل لرمز الثور الوحشي الذي عبد رمزاً ممثلاً للقمر أيضاً . ولقد رأينا كيف عرف القمر باسم « ثور » وبصفة « أب » .

أما ارتباط الرجل ـ المثال بالقمر ، فهو شكل من أشكال التقديس التي

---

(١) ابن الكلبي : كتاب الأصنام : ٥٦ .
(٢) جواد علي : المفصل : ٦/ ١٧٤ وما بعدها .

يخلعها الذهن البدائي على العظماء ، ولقد عبدت الملوك والأبطال في الديانات القديمة نتيجة وضعهم المتميز في المجتمع . ولقد احتفظ الشعر العربي بآثار دالة على هذا ، فكثيراً ما يربط بين الممدوح وبين الهلال ، وكثيراً ما تظهر في صورته مشابه بين ظروفه وظروف الثور الوحشي ، كما سنرى ، ولنبدأ بالخطوة الأولى وهي ربط الممدوح بالقمر ، فقد جاء في مدحة للأعشى في هوذة بن علي الحنفي قوله [1] :

إلى ملك كهلال السماء أزكى وفاء ومجداً وخيراً

فهو يطلق التشبيه على نواح نفسية لا مادية ، الوفاء والمجد والخير ، وهي صفات الهية ، يجمع وجه الشبه فيها بين الملك وبين الإله . ويقول الأعشى أيضاً ، في مدح الأسود بن المنذر اللخمي [2] :

أريحي ، صَلْتٌ ، يظل له القو م ركوداً ، قيامهم للهلال

وهي صورة أوضح من سابقتها لأنها تنصب على علاقة الناس بهذا الممدوح ، وعلاقتهم بالقمر المعبود . فنجد أن نوع العلاقة واحد في الحالين ، فالقوم هنا يظلون واقفين « ركوداً » في خشوع وسكون للممدوح كأنهم في صلاة ورعة للقمر .

إن الرجل ذا المكانة القيادية في المجتمع البدائي يأخذ صورة الرمز أو البديل لمعبود المجتمع ، وهذا ما يصادفنا كثيراً في الأديان القديمة على اختلاف المجتمعات ، ففي الديانة المصرية القديمة كان الملك المتوفى يربط بأوزيريس والملك الجديد بحورس [3] ، دائماً ، لأن حورس يخلف أوزيريس في حكم عالم الأحياء . لذلك فليس غريباً أن يرفع الشعراء ممدوحيهم وعظماء أقوامهم إلى هذه المكانة السامية ، فيجعلونهم رموزاً وبدائل للأرباب المعبودة ، وعلى هذا فإن تشبيه الممدوح بالقمر أو الهلال ، لا يقصد به ، مجرد التشبيه ، أو التعبير عن رفعة الشأن أو وضاءة الوجه وما

---

(١) ديوان الأعشى ٨٧ .

(٢) نفسه : ١٦٧ .

(٣) راجع : ول ديورانت : م ١ جـ ٢ ص ١٥٩ ، وأيضاً راجع أمثلة التتويج ومراسمه عند صموئيل نوح كريم وآخرين : أساطير العالم القديم ص ٣٣ .

إلى ذلك ، بل هو امتداد وتأثر بالنظرة الدينية الأسطورية ، التي كانت تربط زعماء القبائل بالأرباب التي تعبدها . حتى وإن تنوسي هذا الأصل الأسطوري القديم .

وتشبيه الممدوح بالبدر كثير في شعر ما قبل الإسلام ، فنحن نرى بشر بن أبي خازم يجعل المرثي طرفاً في مثل هذا التشبيه يقول [١] :

لله دَرُّ القبــور ، ما حُشِيَتْ، أروع ، شبهــاً للبــدر إذ سطعـا

والرثاء مدح بلفظ « كان » كما يقول ابن رشيق [٢] . كما يجعـل بشر أيضـاً ممدوحه شهابا [*] في قصيدة أخرى [٣] :

فتــى من بنــي لأمٍ أغــر كأنــه شهاب بدا في ظلمة الليل ، ساطع

كذلك يلمح زهير إلى هذه الصورة في قوله [٤] :

أغر ،أبيض، فياض ،يفكك عن أيدي العناة ،وعن أعناقها، الرُبقا
لو نال حي من الـدنيا ـ بمكرمة . . أفق السماء، لنالت كفه . . الأفقا

ثم يصرح بالتشبيه مرة ثانية ، فيقول [٥] :

لـو كنــت من شيء ـ سوى بشرـ كنــت المنــور، ليلــة البدر

فلو قدر له أن يكون شيئاً غير بشري لكان القمرـ الإله ـ ، وإن كان زهيرـ بحكم تأخر عصره عن عصر حياة الأساطير الأولى ـ لا يطمئن إلى هذه القضية تماماً ، فيضعها في شكل احتمال ، إلا أنه في بيتيه السابقين يضعها صريحة : أغر ، أبيض ،

---

(١) ديوان بشر : ١٢٤ .
(٢) العمدة : ٢/١٤٧ .
(٣) ديوان بشر : ١١٦ .
(٤) ديوان زهير : ٥٢
(٥) نفسه : ٩٥ .
(*) من الواضح أن الفترة المتأخرة من عصر ما قبل الإسلام ـ وهي التي وصلنا شعرها ـ كانت قد ضعفت فيها الآثار الأسطورية القديمة ، ولكن كان الشعراء ما يزالون يطمحون بأبصارهم إلى السماء ، وإن كانوا يخطئون الموروث الأسطوري أحياناً ويصيبونه أحياناً أخرى .

فياض . وهو وإن كان يقصد من هذه الصفات معناها القريب ، إلا انها الصفات المميزة للإله القمر ، فوراءها تاريخ أسطوري طويل ، وإن كانت الصفتان الأوليان لا تشيران إلى ذلك بوضوح فطبيعي أن القمر « أغر أبيض » ، إلا أن الصفة الأخيرة « فياض » تحمل كل الميراث القديم . القمر فياض لارتباط أسطورته بالمطر . وهذا ما رأينا في القسم السابق من تلازم صور الثور الوحشي مع صورة المطر (وسوف نرى وجهاً آخر لهذا التلازم في هذا القسم فيما بعد) . وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن الخطوة الثانية ، في ربط الممدوح بالقمر ، وهي الاشارة إلى تسرب بعض عناصر صورة الثور الوحشي إلى صورته .

ففي شعر زهير[1] نرى هذه الصورة :

وأبيض ، فياض : يداه غمامة	على معتفيه . ما تغب نوافله
بكرت عليه غدوة .. فرأيته	قعوداً لديه بالصريم عواذله
يفدينه طوراً .. وطوراً يلمنه	وأعيا .. فما يدرين أين مخاتله
فاعرضن عنه .. عن كريم مرزإ	جموع على الأمر الذي هو فاعله
أخي ثقة .. لا تهلك الخمر ماله	ولكنه قد يهلك المال نائله
تراه إذا ما جئته ... متهللا	كانك تعطيه الذي أنت سائله

فصفتا : أبيض فياض هنا ترتبطان بمساق أسطوري يكرر أحداث صورة الثور الوحشي بشكل مقنّع ، ولكنه يعطي الترابط بين الصورتين بوضوح . فيدا الممدوح غمامة ، ـ وسنرى في النصوص التالية أن صورة الكريم ترتبط بالليلة الشاتية دائماً . كما ترتبط بها صورة الثور الوحشي ـ . وإذا تجاوزنا عن تحول الغمامة الحقيقية في حالة ثور الوحش ، إلى غمامة مجازية في حالة الرجل المثال ، وجدنا تشابه العناصر الأخرى ، فقد بكر الشاعر عليه ـ كما يبكر الصياد ، فوجده بالصريم ، كما كان الثور الوحشي ، ووجد عواذله يحطن به كما تحيط الكلاب بالثور ، وفي المعركة الكلامية التي دارت بين الممدوح وعواذله نجد النصر حليفه أيضاً ، في هذا التعبير الموحي : « وأعيا ... فما يدرين أين مخاتله » أعياهن جدالاً ، كما يعيي الثور ما يطلبن مخاتله من الكلاب قتالا . فأعرضن عنه ، وبقي على ما كان عليه من كرم .

---

(١) ديوان زهير : ١٣٩ ـ ١٤٢ .

ولكن ما وجه المحنة التي يتعرض لها الرجل المثال كما كان الثور الإلهي يتعرض لها ؟ .

إن موقف الرجل المثال في الحرب [*] ـ البطل ، وهو الرمز لصورة الإلـه ود المحارب كما رأيناها في مطلع هذا القسم ـ معروف ، ولا بأس من أن نذكر بيت عنترة المشهور [1] :

ولقـد ذكرتـك والرمـاح نواهل   مني، وبيض الهند تقطر من دمي

لتقارن محنة البطل في الحرب بمحنة الثور عندما تصبحه الكلاب فتنال من جسده ، كما يصور امرؤ القيس [2] :

فادركنـه يأخـذن بالسـاق والنَّسَا   كما شَبْـرَقَ الوِلْدان ثوبَ المقدس

أما الرجل المثال في السلم ، وهو الكريم ، فمحنته كرمه ، وأقصى ما يكون الكرم أن يجود الكريم في الليلة الشاتية ، شديدة البرد، ولهذا يعد « ربيع الناس » لأنه يمنع عنهم ضراوة ما يكون في الشتاء من جوع . وغالباً ما يظل هو دون عشاء ، لأنه يجود حتى بعشائه ، وهو بهذا الجود ، يهلك ماله ـ كما يقول زهير ـ وفي إهلاك ماله ضر بأولاده وبنفسه فتعذله العاذلات ، ويبصرنه مغبة ما يفعل . وخير ما يمثل هذا المعنى من النوادر التي يرويها العرب عن حاتم ما جاء في الشعر والشعراء [3] ، حين أصابت الناس السنة وأجدبوا ، إذ تذكر زوجته أنها عللت أبناءها بالحديث ذات ليلة حتى ناموا ـ أو ليس عندهم عشاء ـ ثم أقبل حاتم يحادثها وفطنت أنه يعللها حتى تنام ، فتناومت ، إلا أنها سمعت جارة لهم أتت تسأل حاتم الطعام فذبح لهم فرسه ، وطاف بالحي يدعوهم ، وظل هو دون عشاء ، لأنهم لم يتركوا من الفرس شيئاً ، وفي الشعر كثرة من هذه الصور التي تصور الرجل الكريم ينحر

(*) لنا عودة إلى هذه الصورة بعد قليل .
(1) معلقته في جمهرة أشعار العرب : ١٦١ .
(2) ديوان امرىء القيس : ١٠٤ .
(3) ابن قتيبة ١/ ٢٤٢ وما بعدها .

للناس في الليلة الشاتية ، فيطعمون ، ويظل طاوياً . يقول متمم بن نويرة [1] :

فتى لم يعش يوماً بذم ، ولـم يزل	حـواليه ـ ممـن يجتـديه ـ رُبُوعُ
له تبـع ، قد يعلـم النـاس أنه	على من يدانـي ، صيِّفٌ وربيع
وراحت لقاح الحيّ جدباً . تسوقها	شآمية ، تزوي الوجـوه ، سَفُوع
لعمـري لنعـم المرء يطـرق ضيفه	إذا بان من ليل التمام هزيع
يذول لما في رحلـه ، غـير زمح	إذا أبـرز الحـور الروائـع جوع
إذا الشمس أضحت في السماء كأنها	مـن المحـل حُصٌّ قد علاه ردوع

فالضيف يطرقه في الظلام ، وهو في الشتاء صيف الناس وربيعهم مهما أضرّ به ذلك . والأعشى يجمع حالتي الرجل المثال في السلم والحرب في مدحه مسروق بن وائل [2] ، يقول :

النـاس حـول قبابـه	أهـل الحـوائج والمسائـلْ
يتبادرون فنـاءه	قبـل الشروق ، وبالأصائـل
فـإذا رأوه خاشعـاً	خشعـوا لذي تاج حُـلاَحِـل
التـارك القـرن الكمـي	مجـدلا ، رَعِشَ الأنامـل
والقائـد الخيـل العتـا	ق ، ضوامـرا خُـنَّ الأياطـل

فالناس يترصدونه ليصيبوا من كرمه فهم حول قبابه منتظرين ، أو إلى فنائه مسرعين ، وفي أوقات بعينها ، قبل الشروق ، كأنهم كلاب الصياد ، أو عند الأصائل ، وقت هطول المطر على الثور الوحشي . هذا في السلم ، أما في الحرب فهو يكر في الأعداء مصرعاً كأنه الثور الوحشي في كرّه على كلاب الصياد . فيصرعها ويغدو منتصراً .

ويستحضر الأعشى هذه الصور مرة أخرى في مدح اياس بن قبيصة الطائي [3] يقول :

---

(١) المفضليات : ٢٧٢ ـ ٢٧٣ .

(٢) ديوان الأعشى : ١٥٥ ـ ١٥٦ .

(٣) نفسه : ١٩٢ .

أخو النجدات ، لا يكبر لضر ولا مرح إذا ما الخير داما
منير ، تحسر الغمرات عنه ويجلو ضوء غرته الظلاما
إذا ما عاجز رثت قواه رأى وطء الفراش له فناما
كفاه الحرب ـ إن لقحت ـ إياس فأعلى عن نمارقه .. فقاما
إذا ما سار نحو بلاد قوم أزارهم المنية .. واخماما
كصدر السيف أخلصه صقال إذا ما هز مشهوراً حساما

فهو لا يضرع إذا أصابه الضر ، بل يظل على شموخه وكبريائه . ولا يغلبه الخير على وقاره وهدوء سمته ، وهو « منير » ، « يجلو ضوء غرته الظلام » . لأنه بديل عن الاله ـ القمر ، وهو في الحرب أخو طعان ومجالدة تترك الأعداء صرعى . وفي النهاية يأتي هذا التشبيه المشهور في صورة الثور الوحشي ، فالبطل : « كصدر السيف أخلصه صقال » ، والثور : « سيف جلا متنه الصناع »[1] وأيضاً : « سيف على شرف يهز ويغمد »[2] .

وهكذا يربط شعر المديح بين صورة الرجل ـ المثال وبين صورتي القمر ، والثور الوحشي ، المقدستين ، ويأتي هذا الربط في حالة السلم بصفة الكرم وفي حالة الحرب بصفة البطولة ، وهما الصفتان اللتان لازمتا المديح في شعر ما قبل الإسلام من خلال الصورتين اللتين سلفتا أيضاً . فقد ظلت الصورة المثالية للرجل الكامل مجازاً حياً لفترة طويلة في الشعر الإسلامي . تبدأ بمدح كعب بن زهير للرسول ﷺ في قوله[3] :

تحمله الناقة الأدماء معتجراً بالبرد ، كالبدر ، جلّى ليلة الظلم
وفي عطافيه ، أو أثناء ربطته ما يعلم الله : من دين .. ومن كرم

(1) في بيت عبدة بن الطبيب : المفضليات : ١٤٠ يقول :

كأنه بعدما جد النجاء به سيف جلامتنه الصناع .. مسلول

(2) في بيت الطرماح : العمدة ٢/ ١٤٠ ، ١٤١ يقول :

يبدو ، وتضمره البلاد ، كأنه سيف على شرف ، يهز ويغمد

(3) ابن رشيق : العمدة : ٢/ ١٣٦ .

وفيها يتجاور المثال الديني القديم ، بالمثال الديني الجديد ، فصورة البدر ، التي تتحول عن معناها المقدس في الوثنية وتأخذ روحاً جديرة بتأثير الدين التوحيدي الجديد ، ما زالت تحيا صورة فنية تقليدية إلى جانب المعنى الديني المستحدث . الذي سيدخل منذ الآن في تركيب العناصر التقليدية لصورة المدح ، وبخاصة في مدح الملوك الذين يريدون أن يقوم سلطانهم على أساس من الدين الجديد ، وإن تغاضى عنها الشعراء في مدح من دونهم ، ففي مدح سعيد بن العاصي يقول الفرزدق متأثراً صورة الأعشى القديمة [1] :

ترى الغر الجحاجح من قريش	إذا ما الأمر في الحدثان غالا
قياما ينظرون إلى سعيد	كأنهم يرون به هلالا

أما منصور النميري فيقول في مدح الرشيد [2] :

إن المكارم ، والمعروف أودية	أحلّك الله منها حيث تجتمع
إذا رفعت امرأً فالله رافعه	ومن وضعت من الأقوام يتضع
من لم يكن بأمين الله معتصماً	فليس بالصلوات الخمس ينتفع
إن أخلف الغيث لم تخلف أنامله	أو ضاق أمر ذكرناه فيتسع

فهو يعلي من الصفات الدينية التي أقام بنو العباس ملكهم على ادعائها ، فطاعة الإمام مناط قبول العمل الصالح عند الله ، ومن رفعه الامام فقد رفعه الله . ثم تأتي الصورة التقليدية صورة الغيث المرتبط أسطورياً بالقمر وبالثور الوحشي . وإن كان ذلك قد صار أصلاً مجهولاً ، لا يعيه الشعراء في هذا الزمن المتأخر .

ثم يقول محمد بن وهب في مدح المعتصم [3] :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتهم	شمس الضحى ، وأبو اسحق ، والقمر
تحكي أفاعيله في كل نائلة	الغيث ، والليث ، والصمصامة الذكر

---

(١) المرتضى : الأمالي : ١/ ٢٩٦ .

(٢) ابن رشيق : السابق : ٢/ ١٣٩ .

(٣) نفسه : الموضع نفسه .

فنرى من عناصر الصورة التقليدية ، القمر ، والغيث ، والسيف ، بينما تأتي الشمس خطأ فنياً في صورة الرجل كما جاء القمر من قبل في صورة المرأة على سبيل الخطأ الفني الذي أدى إليه إعمال المنطق العقلي في إطار الصورة التي لم يعودوا يدركون جذورها الأسطورية القديمة .

ولقد حاول ابن الرومي الاغراق والمبالغة فاستخدم هذه العناصر التقليدية نفسها ولكن بصورة معكوسة فهو يفضل ممدوحه على هذه النماذج [1] :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده	لم يحمد الأجودان : البحر والمطر
ولو أضاءت لنا أنوار غرته	تضاءل النيِّران : الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حد عزمته	تأخر الماضيان : السيف والقدر

وهو يأتي بثلاثة عناصر يجمعها السياق التقليدي للصورة الأسطورية القديمة ، ويأتي بثلاثة عناصر أخرى غريبة : البحر ، وإن كان معبوداً قديماً فإنه لم يدخل في أسطورة القمر ولا صورة الرجل المثال . والشمس ، وهي كما قلنا تأتي عن طريق الخطأ الفني ، والقدر ، وإن دخل الأسطورة القديمة إلا أنه كان يعد شيئاً غامضاً رهيباً ، يتغلب على إله القمر ، فلا يتساوى معه في المنزلة كما تشي أبيات ابن الرومي ، ولكن كل هذه « المخالفات الفنية » ـ إن صح التعبير ـ كانت إشارة إلى أن الصورة التقليدية قد تراجعت لغموض أصلها وتعاورتها الانحرافات . لأن بنية المجتمع الجديد وتفاوت المراتب فيه تتطلب درجات متفاوتة من التصوير ، وإذا كانت العناصر الأساسية للصورة القديمة المجتلبة من أصل أسطوري لا تصلح إلا لتصوير الملوك فقط ، فإن من دونهم من أصحاب المناصب ، كانوا يشاركون في بعض هذه العناصر ثم تكمل الصورة بعناصر مستحدثة من التطور الحضاري الجديد . يقول أبو نواس في مدح الخصيب ، والي مصر لبني العباس [2] :

سموت لأهل الجور ـ في حال أمنهم ـ	فأضحوا ، وكلٌ في الوثاق أسير
فمن يك أمسى جاهلا بمقالتي	فإن أمير المؤمنين .. خبير

(١) ابن رشيق: نفسه : ١٤٠ ـ ١٤١ .
(٢) ديوان أبي نواس : ٤٨٠ وما بعدها .

وما زلـت توليه النصيحـة يافعا إلى أن بدا في العارضـين قتير
إذا غالـه أمـر : فإمـا كفيته وإمـا عليه بالكَفِـيِّ تشير
زها بالخصيب السيف والرمح في الوغى وفي السلـم يزهـو منبر وسرير
لـه سلف ـ في الأعجمـين ـ كأنهم إذا استؤذنوا ـ يوم السـلام ـ بدور

لقد انتقلت الصورة من المثال الديني إلى المثال الواقعي ـ إن جاز التعبير ـ فمعظم عناصر الصورة مستمد من الحضارة الجديدة ، وإن جاءت بعض العناصر التقليدية فهي تخطىء موضعها ، مشيرة إلى تحولها إلى « حفرية فنية » لم يستطع الشعراء أن يتخلصوا منها . وإن تأخرت بعد أبي نواس إلى زمن ابن الرومي ومحمد ابن وهب، إلا أنها كانت قد تحولت بالفعل إلى قيد على حرية الشعراء في التعبير مما حدا بابن الرومي إلى قلبها ، محاولاً استخلاص أكبر قدر ممكن من امكاناتها التعبيرية .

* * *

أما الهجاء فلم يكن الصورة المقابلة للمدح ، والفخر ، كما تحول إلى ذلك فيما بعد ، فقد نبع من منبع آخر . فإذا كان المدح قد ابتدأ حذوًا لصورة دينية مثالية ، هي صورة الأب المعبود ـ إله القمر ـ فإن الهجاء قد بدأ طقساً سحرياً (*) ، وممارسة قائمة بذاتها ، يراد منها إلحاق الضرر والأذى بالعدو المهجو ، فهو يلحق بمجموعة ممارسات تهدف إلى الغاية نفسها ، منها « تعليق الفطسة (1) » ، و « إيقاد نار

(*) لا نميل كثيراً إلى وضع حدود فاصلة ما بين السحر والدين ، فهما مرحلتان تداخلتا تاريخياً وكثيراً ما كملت إحداهما الأخرى عملياً ، وفريزر نفسه يورد كثيراً من الشعائر التي تتداخل فيها الممارسات السحرية والشعائر الدينية في طقس واحد (راجع : الغصن الذهبي : ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين جـ ١ ص ١٠٤ وما بعدها) وسوف نرى كيف تتداخل الشعائر الدينية والممارسة السحرية في طقوس الهجاء عند العرب . إلا أننا ننبه إلى أن الهجاء ـ في بدايته الأولى ـ كان طقساً سحرياً ، ثم أخذ يختلط بشعائر الدين في مراحل تالية ، بينما بدأ المدح ـ وظل فيما بعد ـ مرتبطاً بالأصل الديني وحده .

(1) الفطسة خرزة يعلقها شخص بقصد الحاق الضرر بشخص آخر ، هذا التعليق مصحوب برقية تؤدي الغرض نفسه . راجع : الألوسي في بلوغ الأرب ٣ / ٧ .

الغدر [1] » على جبل الأخشب في مكة - في أثناء موسم الحج .

يروي الشريف المرتضي في أماليه [2] ، أن الشاعر في الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين ، ودهن أحد شقي رأسه ، وانتعل نعلاً واحدة وواضح أن هذا ضرب من السحر التشاكلي ، يراد به إحداث أثر الشعيرة بجزئيها : العملي والقولي ، في المهجور، ثم أخذ الطقس السحري في الهجاء يختلط بشعائر الدين حين ظنوا أن أداء هذا الطقس يكون أقوى أثراً إذا أُدّي في المواسم الدينية ، ولهذا كانت ممارسة « إيقاد نار الغدر » تؤدى في مكة بالذات . ولهذا أيضاً نفهم قول بشر بن أبي خازم [3] :

وكان مقامنـــا - ندعـــو عليهم، بأبطـــح ذي المجـــاز - له أثام

أنه قيل بعد حدوث الأثر المطلوب من الممارسة ، فهـو يقـول شامتـاً : إن أداءهم لهذا الطقس السحري الديني كان له أثر حاسم : « له أثام » ، كما نقول عندما يحدث ضرر لشخص ما : « هذا ذنب فلان الذي كان قد اعتـدى عليه من قبل » ، فما حدث للمهجورين من ضرر هو نتيجة لهذه الممارسة ، وعقاب رادع من الآلهة على ذنوبهم في حق بشر وقومه ، والدعاء صلاة ، والهجـاء في هذه المواطـن المقدسة صلاة أيضاً ، فهو دعاء على المهجو ، لذلك لم يكن غريباً أن يحلق الشاعر شعر رأسه - كما يحلقه في الحج - وأن يلبس زياً خاصاً أشبه بزي الكاهن ، حين يريد إطلاق لعناته على الخصم . حتى لو لم تكن هذه الممارسة في موسم ديني كما فعلها لبيد بن ربيعة فيما يورده الشريف المرتضى في النص الذي ذكرناه له آنفاً .

ثم انفصل الهجاء عن السحر ، وعن الدين ، وانحدر إلى شعر السخرية

---

(١) نار توقد في موسم الحج يرى النويري في نهاية الأرب (١/ ١٠٩) إنها لاشهار الغادر بين الناس ، ولكننا نظن أنها تكملة لممارسة سحرية دينية الغرض منها الحاق الضرر بالغادر ، مثل « نار المسافر » التي توقد خلف الشخص الذي لا يريدون إيابه .

(٢) جـ ١ ص ١٣٥ .

(٣) ديوان بشر : ٢٠٧ .

والاستهزاء ، كما يلاحظ « بروكلمان » [1] ، مما جعل بعض الشعراء يتصورون أنه الوجه الآخر للمديح ، فالمديح بناء والهجاء هدم [2] . وصار الشعر يصور : الرجل المهزوم ، فاراً أو مأسوراً ومصارع أهله وعدم صدقه الدفاع عنهم ، في صورة تبدو أنها نقيض صورة البطل المنتصر - في المديح - والتي استمدت من الأصل الديني لتقديس الاله القمر - كما سبق أن رأينا . يقول مقاس العائذي [3] :

أولى فأولى يا امرأ القيس ، بعدما	خَصَفْنَ بآثار المطي الحوافرا . .
فإن تك قد نُجّيتَ من غمراتها	فلا تأتينّا بعدها - الدهر - سادرا
فوالله لو أن امرأ القيس لم يكن	- بفلج - على أن يسبق الخيل قادرا
لقاظ أسيراً ، أو لعالج طعنة	ترى خلفه منها رشاشا وقاطرا
فإن بني عجل همو صبحوكمو . .	صبوحا يُنَسّي ذا اللذاذة ، ساعرا
أجئتم الينا - في بقية مالنا -	تُزَجُّون - من جهل - الينا المناكرا ؟

فيعير امرأ القيس هذا بفراره من المعركة ، وبغارة بني عجل عليهم ، ثم يتوعده إن أعاد الغارة عليهم .

ومن صور السخرية اللاذعة والتهكم المرير هذه الصورة التي يقدمها حميد بن ثور الهلالي في امرأة نزل أحد أصدقائه ضيفا عليها فلم تكرمه ، يقول [4] :

فقال « أحييكم » ! ، فقالت : « تريوني	على الزاد ؟ ، شكل بيننا متباعدٌ !
إذا قال مهلا أسجحي ، حلقت له	بزرقاء . . لم تدخل عليها المراود

---

(١) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ١ / ٤٦ .

(٢) هذه هي رؤية العجاج للمديح والهجاء يرويها ابن قتيبة في الشعر والشعراء (جـ ١ / ٩٤ ، جـ ٢ / ٥٩١) ، وإن لم يوافق عليها فالمديح بناء والهجاء بناء وابن قتيبة محق ، إلا أن الهجاء قد اعتبر مع ذلك نقيضاً للمدح لا بناء فنياً موازياً له ، فابن رشيق يرى أن أفضل المدح ما يكون بالفضائل النفسية وأمض الهجاء ما يكون بسلبها (العمدة ٢ / ١٣١ ، ١٧٤) وهو يقرر بذلك حقيقة التزمها الشعراء بجعل الهجاء ضداً للمديح .

(٣) المفضليات : ٣٠٨ .

(٤) ديوان حميد بن ثور : ٦٥ - ٧١

وهي صورة مطولة ممتعة ، تشير إلى التطور الذي آل اليه أمر الهجاء من طقس سحري يهدف إلى إلحاق الضرر بالعدو ، إلى شعر كاريكاتوري - إن صح التعبير - يرمي إلى التشهير بالمهجو وإلحاق الأذى بسمعته .

على أن الهجاء وإن اتخذ شكل السخرية والتهكم في الشعر المتأخر من مرحلة ما قبل الإسلام ، إلاّ أنه لم ينحدر إلى البذاءة بالشكل الذي انحدر اليه شعر النقائض الأموي [1] ، فقد صار إلى قدر من الإسفاف والفحش بصورة لا تمكن من إيراد شواهد منه ، ولم يسلم شاعر ممن دخل حلبة النقائض من التردي في هذه الحمأة المزردية .

ولقد صار الإسفاف والفحش في الهجاء سنة متبعة بعد شعر النقائض حتى انا لنرى عند تصفح ديوان بشار بن برد صوراً مقيتة منه في مواضع كثيرة . كما يكثر هذا السخف في ديوان أبي نواس ، وتعدى الهجاء إلى غيره ، إلاّ أننا مع ذلك نجد عند النواسي ، صوراً قليلة من السخرية الفنية الأصيلة [2] تعد نموذجاً جميلاً لذوق فني رفيع ، منها هذه القصيدة ، التي تعمد أن تكون صدور أبياتها غزلاً رقيقاً ، ثم تقلبه الأعجاز سخرية لاذعة مما يملأ الصورة بالحركة المتناقضة بين السلب والايجاب ، ويجعل من القصيدة نموذجاً فريداً في بابه [3] :

وجـه بنـان كأنـه قمر	يلـوح ، في ليلـة الثلاثين
والخـد من حسنـه ، وبهجته	كطاقـة الشـوك في الرياحين
والفـم من ضيقـه إذا ابتسمت	كأنـه قصعـة المساكين
لهـا ثنـايا . . تحـكي ببهجتها	وحسنهـا : أَلْسُنَ الموازين
وحسبـك الحسـن في ضفائرها	مثـل الشماريخ . . في العراجين
والجيد زين لمن تأمله	أشبـه شيء بجيد تنين

---

(1) راجع أمثلة من ذلك في : نقائض جرير والفرزدق جـ ٢/ ٧٠٢ـ ٧٠٥ ، ٨٦٢ـ ٨٦٤ ففيها مقنع .

(2) من أمثلة ذلك في ديوانه : عن الذي يرفو رغفانه ويصلح ما فسد منها : ٥١٥ ، والذي يدلل رغيفه ، فيجعل له أقراطاً وخلاخيل : ٥٣٢ .

(3) ديوانه : ٥٤٠ .

ومنكباهـا في حـسـن خلقهما || في مثـل رمانتـين من طين
والبطـن طاو . . تحـكي لطافته || مـا ضمنـوه كتـب الدواوين
والسـاق براقـة خلاخلها || كأنهـا مُحْرَكُ الأتاتين
تفتـن من رامهـا بلحظتها || كأنهـا لحظـة المجانين
وأقـرب النـاس في الخطـى خفرا || خطوتهـا ، من نَسَـا إلى الصين
ولـدت من أسرة مباركة || لا عيب فيهـم . . من الشياطين !

فهو يتفحصها عضواً عضواً ، يبلغ بكل عضو نهاية الحسن في الشطر الأول من البيت ، ثم يرده ممسوخاً ـ في اقتدار فني ـ في الشطر الثاني ، حتى أنه ليخرجها في النهاية سعلاة من بنات الشياطين ، نهاية منطقية من ذلك التركيب الذي كونته العناصر السابقة . ولو أن أبا نواس قد واصل هذا المنهج ، لخرج منه باتجاه فني يخلده دون مطعن كالذي أخذ عليه في الخمريات .

(٢)

لا يصف الإنسان الحرب بالشر إلا في حالة من اثنتين : عند نهايتها إذا لم تكن في صالحه ، أو في شيخوخته عندما يملؤه العجز عن خوضها حكمة وتجربة ، فهي كما وصفها عمرو بن معد يكرب الزبيدي [١] :

الحـــرب أول ما تكون فتية . .	تسعـــى بزينتهـــا لكل جهول
حتـى إذا استَعَـرَتْ وشَـبَّ ضرامها	عـادت عجوزاً غـير ذات خليل
شمطـاء ، جزت رأسهـا وتنكرت	مكروهـة للشـم . . والتقبيل

لذلك يعدها الشباب المتحمسون إحدى ملاذ الحياة ، إلى جانب ملاذ السلم من خمر ونساء ، كما نرى عند طرفة [٢] :

ولـولا ثلاث هن من عيشـــة الفتى	ـوحقك ـلم أحفل متى قام عودي
فمنهـن سبقـــي العـــاذلات بشربة	كميت ، متـى ما تُعْـلَ بالماء تزبد
وكري إذا نادى المضـــاف محنبا	كسيد الغضى ـ نبهتـه ـ المتورد
وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب	ببهكنـة تحـت الطـراف المعمد

فهي من مواطن المجد والشهرة ، ومظان الثروة التي تذخر لزمن السلم فتعيد على تكاليف السيادة والكرم ، والتمتع بمباهج الحياة . لذلك كان العربي يهتم بالاعداد لها ، ويحرص على ألا يؤخذ فيها على غرة ، فكانوا يتعهدون الخيل بكل

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ١/ ٣٧٣ .
(٢) معلقة طرفة : ص ١٩٤ من مجموعة ابن الأنباري .

الرعاية ، ويتخيرون السلاح الجيد حتى لا يؤثر عنهم تهاون أو ضعف ، وكان من العار أن يفرطوا في ذلك ، ولهذا نرى الأسعر الجعفي يهجو اخوته بقبولهم دية أبيهم ، ويفخر بأنه أدرك ثأره ، يقول [1] :

باعوا جوادهم لتسمن أمهم ... ولكي يعود على فراشهم فتى
ولقد علمت ـ على تجشمي الردى ـ ... أن الحصون الخيل ، لا مدر القرى
اني رأيت الخيل عزا ظاهرا ... تُنجي من الغُمّى ، ويكشفن الردى
فإذا رأيت محاربا ومسالما ... فليبغني عند المحارب من بغي
مسحوا لحاهم ثم قالوا : سالموا ... يا ليتني في القوم إذ مسحوا اللحى

وهم دائماً يفخرون بقيامهم على خيولهم وإعدادهم إياها للحرب ، وتجهيز السلاح والتشدد في شروط جودته ودقة صناعته ، فهذا عوف بن عطية بن الخرع يصور فرسه وكيف أعدها ودربها حتى لم يترك التدريب فيها عيباً [2] :

وأعددت للحرب مَلْبُونَةً ... ترد على سائسيها الحمارا
كميتا كحاشية الأتحميّ ... لم يدع الصنع فيها عُوَارا
رواع الفؤاد، يكاد العنيف، ... إذا جرت الخيل أن يستطارا

ثم ينطلق في إبراز صفاتها الجسدية ، فيصورها تصوير من يعايشها بشغف وإعجاب ، كما أن ديوان أوس بن حجر يحمل لنا صوراً متعددة للسلاح بأنواعه ، من مثل هذه الصورة المفصلة [3] :

واني امرؤ أعددت للحرب ،بعدما ... رأيت لها ناباً من الشر أعصلا

ويفصل عدته تفصيلاً دقيقاً : فقد أعد : رمحاً جيد القناة لامع السنان :

---

(١) الأصمعيات : ١٤١ وما بعدها ، وكان أبوه قتل والأسعر غلام فلما كبر ثأر له .

(٢) المفضليات : ٤١٣ . وراجع مثل هذه الصورة فيها أيضاً : ص ٣١ ـ ٣٢ ، ٣٣ ، ٩٥ ، ٢٥٣ ، ٢٩٧ ، ٣٦٨ ، ٤٠٣ على سبيل الأمثلة .

(٣) ديوان أوس بن حجر ٨٣/ ٩٠ وراجعه أيضاً ٩٥ . والمفضليات ص ٩٨ ـ ٩٩ ، ٢٨٤ ، ٣٠٨ ـ ٣٠٩ ، ٣٨٦ ، والأصمعيات ١٧٧ وديوان الشماخ ١٨٣ ـ ١٩٣ على سبيل الأمثلة كذلك .

أصمَّ ردينيا كأن كعوبه نوى القَسْبِ . عرّاصا، مُزَجّاً مُنَصَّلا
عليه كمصباح العزيز يَشُبُّهُ لفصح ، ويحشوه الذبال المفتلا

وأعد درعاً سابغاً وضيئاً :

كأن قرون الشمس عند ارتفاعها وقد صادفت طلقاً من النجم أعزلا
تردد فيه ضوءها وشعاعها فأحسن وأزين بامرىء أن تسربلا

وأعد سيفاً ماضياً :

إذا سل من جفن تأكّلَ أثْرُهُ على مثل مسحاة اللجين . . تأكلا

ويتريث طويلاً أمام صورة القوس وسهامها ، فيصورها منذ كانت عوداً ينمو فوق جبل وعر المرتقى ، وكيف رآه الصانع فأمهله حتى استحكم طولاً ونضجاً . ثم كيف تجشم صعود الجبل حتى ناله فصنعه قوساً نادرة :

وقد أكلت أظفاره الصخر ، كلما تعايا عليه طول مرقى تَوَصَّلا
فأقبل، لا يرجو التي صعدت به . . ولا نفسه . . إلاّ رجاء مؤملا
وما زال حتى نالها . . وهو مُعْصِمٌ على موطن . . لو زَلَّ منه تفصَّلا

فلما نالها أحكم صنعها ، ويرى لها السهام وأنصلها وأراشها . كل ذلك يتخذه الشاعر عدة وذخراً :

فذاك عتادي في الحروب إذا التظت وأردف بأس من حروب وأعجلا
وذلك من جمعي . . وبالله نلته وإن تلقني الأعداء لا ألق أعزلا

وفي هذه التفصيلات في شعر أوس وغيره من الشعراء ما يشي بصورة دعائية تتخذ لتخويف الأعداء وإرهابهم ، فهي نوع من الحرب النفسية لجأ اليها الإنسان في هذه المرحلة المبكرة في تاريخه كما يلجأ اليها اليوم في محاولة للوقاية من الحرب ، وتجنب ويلاتها بالاستعداد التام لها .

ولكن مع ذلك كانت الحروب لا تنقطع ، وكان الشعراء ينهضون لتصويرها والحديث عن بلاء محاربي قبيلتهم وأبطالها ، مركزين في تصويرهم على نتيجة

المعركة حيث تفترش أجساد القتلى ، وعليها سباع الطير والحيوان ، ميدان المعركة وتحتل الركن الأساسي من الصورة ، كما نرى في قول عبد المسيح بن عسلة [1] :

غدونا اليهم ، والسيوف عصينا	بإيماننا ، نَفْلِي بهن الجماجما
لعمري لأشبعنا ضباع عنيزة	إلى الحول ،منها،والنسور القشاعما
تُمسّكُ أطراف العظام غُدَيَّةً	ونجعلهن للأنوف خواطما
ومُسْتَلَبٍ من درعه وسلاحه	تركنا عليه الذئب ينهس قائما

فهو يصور سيطرتهم التامة على ميدان المعركة ، فقد خرجوا حاملين سيوفهم كأنما يحملون العصي ، وانجلى حملهم لها عن هذه المهمة البسيطة ، وهي فرش ميدان القتال بأجساد القتلى وكأنهم يؤدون عهداً بينهم وبين الوحوش وكواسر الطير ، فهم قد ضمنوا غذاءها إلى أن يحول الحول .

وبعد أن أدى عبد المسيح بن عسلة هذه الصورة البصرية لنهاية الحرب ، يؤدي شاعر آخر هو عمرو بن الأسود الصورة في شكل صوتي لاحتدام المعركة وجلبتها ، فيقول [2] :

لما سمعت نداء مرة قد علا	وابني ربيعة في الغبار الأقتم
ومُحَلِّما يمشون تحت لوائهم	والموت تحت لواء آل محلم
وسمعت يشكر تدعي بحُبَيِّب	تحت العجاجة ، وهي تقطر بالدم
وحبيب يزجون كل طمرة	ومن اللهازم شَخْتَ غير مصرم
والخيل يضبرن الخبار عوابسا	وعلى مناسجها سبائب من دم
ودعا بني أم الرواع فأقبلوا	عند اللقاء بكل شاك . . معلم
يمشون في حلق الحديد كما مشت	أسد الغريف بكل نحس مظلم
فنجوت من أرماحهم . . من بعدما	جاشت اليك النفس عند المأزم

وإن كانت هذه الصورة لا تخلو من عناصر الحركة واللون إلاّ أن غلبة العنصر

(١) المفضليات : ٣٠٤

(٢) الأصمعيات : ٨٠ .

الصوتي يضفي عليها طابع الصورة السمعية ، فهو يمثل فيها ما يمتلىء به الميدان من ضجة وصخب حتى يحيل للمشي صوتاً عالياً ، ويستحضر قعقعة الحديد وصلصلته ، حتى تكاد هذه الصورة الصوتية أن تنسحب على جيشان النفس وحديثها لصاحبها بالفرار من المعركة .

وإذا كانت المواقع تدور بين القبائل العربية المتنافسة ـ في معظم الأحيان ـ إلاّ أنها كانت تدور بين بني العمومة الأدنين في أحيان أخرى ؛ كما يصور الحصين بن الحمام المري [1] :

ولما رأيت الـود ليس بنافعي ،	وأنْ كان يوماً ذا كواكب مظلما
صبرنا ، وكان الصبر منا سجية	بأسيافنا يقطعن كفاً ومعصما
يفلقن هاماً من رجال أعزة	علينا ، وهم كانوا أعقّ وأظلما
وجوه عدو ، والصدور حديثة	بود ، فأودى كل ود .. فأنعما

إلاّ أن الأمر قد اختلف بعد الإسلام ، إذ سرعان ما توحدت الصفوف العربية أمام قوى الدولتين الكبيرتين : فارس وبيزنطة وأخذت طابعاً قومياً ودينياً . وهالت انتصارات العرب على الفرس ـ ابناء الأحرار ـ حتى شعراء العرب أنفسهم ، فالنابغة الجعدي يكاد يصرخ غير مصدق ما يحدث [2] :

يا أيها الناس . هل ترون إلى	فارس بادت وأنفها رغما
أمسوا عبيداً يرعون شاءكم	كأنما كان ملكهم .. حلما !

واتخذ الجميع من الحرب في أيام الفتوح المزدهرة عملاً ومهنة ، لا يريدون أن يشغلهم عنها شاغل ، حتى وإن كان هذا الشاغل حبيبة أو زوجة ، كما يقول عبدة ابن الطبيب [3] .

هل حبل خولة بعد الهجر موصول	أم أنت عنها بعيد الدار مشغولُ

---

(١) المفضليات : ٦٤ ، وله في الموضوع نفسه قصيدة أخرى ص ٣١٦ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ١/ ٢٩٥ .
(٣) المفضليات : ١٣٥ ـ ١٣٦ .

حلـت خويلـة في دار . . مجاورة «أهل المدائن» فيها «الديك والفيل»
يقارعون «رؤوس العجم» ضاحية منهـم فوارس لا عُزْلٌ ولا ميل
إن التي ضربت بيتاً . . «مهاجرة» «بكوفة الجند» غالت ودهـا غول
فعد عنها . . ولا تشغلك عن «عمل» إن الصبابة بعد الشيب . . تضليل

فهم يبنون عالماً جديداً ، بصورة جديدة ، على أنقاض عالم قديم يندثر . . وتغوله الغول .

وإذا كانت الحرب شراً لا بد منه ، فإن السلم خير لا سبيل إلى دوامه ، فيه يتمتع المرء بملاذ الحياة ، من نساء وخمر وصيد ولهو . ما كانت له ثروة تمتعه بذلك ، وكثيراً ما نرى مثل هذه النزعة الأبيقورية في الدعوة إلى التمتع إلى أقصى حدوده ، كما نرى في شعر للأشعث العامري [1] :

بـاصِرْ ، يتركني الحـيُّ يوماً رهينـةَ دارهـم ، وهمو سراعُ
وجاءت جيألٌ ، وأبـو بنيها . . أحَـمُّ المأقيَيْنِ ، له خُمَاع
فظـلا ينبشـان الـترب عني ومـا أنـا ـ وَيْبَ غـيرك ـ والسباع
تمتع يا مشعث ! إن يومـاً ـ سبقـت به الوفـاة . . هو المتاع

كما نرى أحيحة بن الجلاح يدعو إلى المحافظة على الثروة وعدم تبديدها لأنها المعين على المتعة [2] :

إذا ما جئتهـا قد بعـت عذقا تعانـق أو تُقَبِّـلُ أو تفدي
أهنـتُ المال في الشهـوات حتى أصارتنـي أسيفـاً ، عبـد عبد !
فمـن نال الغنـى فليصطنعه صنيعتـه ، ويجهـد كل جهد
أعلمـكم وقـد أرديت نفسي فمـن أهـدى سبيل الرشـد بعدي

فهو لا يأسى على ضياع المال بقدر أساه على أن ذلك يحرمه هذه اللذات التي كان يتمتع بها بفضله ، فلا متعة لمن لا مال له .

---

(١) الأصمعيات : ١٤٨ .
(٢) نفسه : ١٢٠ .

ولقد كانت ضروب اللهو المختلفة من دلائل الفتوة عند الشباب ، وكانت م
يفخر به كخوض الحروب ، وفعل المكرمات سواء بسواء ، وظلت كذلك أيضـ
باستثناء فترة كمون قصيرة من صدر الإسلام حتى نهاية عصر الراشدين ، عادت
بعدها مبتدئة من قصور ملوك بني أمية ، وشباب قريش المترفين في مكة والمدينة ،
مدفوعين أيضاً بسياسة بني أمية في إغراقهم في حياة اللهو والبطالة حتى يبتعدوا عن
المشاركة في الحياة السياسية للدولة .

وأهم الصور المكررة ، التي تكشف عن أصول شعائرية في تكرارها : صورة
الخمر ، التي أسلفنا الإشارة اليها في الحديث عن المرأة في القسم الأول من هذا
البحث . فهي ترتبط بطقوس الدين ، فالخمر أما شراب الألهة ، وأما دم الإله الذي
صرع يشربه عابدوه لتحل فيهم روحه وقواه في احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامه من
بين الأموات . ولا نتوقع أن نرى شعراً به هذه الصورة الأسطورية الواضحة في عصر
ما قبل الإسلام الذي غمضت فيه الأصول الشعائرية إلى حد كبير ، فشعر الخمر في
هذا العصر قد أخذ ينحو نحو تصوير الواقع في مجالس الخمر واللهو ، وأثر الخمر في
الشاربين .. الخ ، ولكن ـ مع ذلك ـ نجد الجذور البعيدة تمر في لمحات خاطفة
وراء صورة مجازية في تشبيه أو استعارة ، تكشف عن صورة ما من الطقس القديم ،
ولنر إلى هذه الأبيات :

ـ كأن ابريقهم ظبي على شَرَفٍ	مُفَدَّمٌ بِسَبَا الكتان مَرْثوم [1]
ـ جَفْنٌ من الغِرْبيبِ ، خَالِصٌ لَوْنه	كَدَمِ الذبيح إذا يُشَنُّ مشعشعُ [2]
بكروا عليّ بسحرة ، فسبحتهم	من عاتق كَدَمِ الغزال مشعشعِ [3]

فإننا واجدون فيها ارتباطاً ما بين صورة الغزال وصورة الدم وصورة الخمر .

---

(١) بيت علقمة بن عبدة المشهور . المفضليات ٤٠٢ .
(٢) متمم بن نويرة : المفضليات ٥٢ .
(٣) من قصيدة « للحادرة » مشهورة . المفضليات : ٤٦ ، ويوشك الدكتور مصطفى ناصف أن يرى مثل ما رأينا استنادا على هذا البيت وحده ، إلاّ أن الاقتصار عليه جعله يقصر الأمر على دم « سمية » وحدها دون أن يعمم الأمر على الظاهرة فيصل إلى أبعادها الشعائرية . راجع : قراءة ثانية ص ١٥١ .

ونحن نعلم أن الغزال كائن مقدس يرتبط في التشبيهات بالشمس والمرأة ، كما ترتبط الخمر أيضاً في التشبيه بريق المرأة ، المحبوبة الإلهية . فإذا أضفنا إلى هذه الارتباطات ما رأيناه في القسم الأول من طقوس يشير اليها الأعشى مثل الصلاة ، والارتسام (*) ، وضح ما نذهب اليه من أن وراء الخمر طقساً شعائرياً أسطورياً بقيت آثاره وراء هذه التشبيهات .

أما تصوير الواقع الواعي في شعر الخمر فقلما يخلو شعر شاعر من ذكر عارض له ، إلاّ أن سلسلة من ثلاثة شعراء ، تبدو سيطرة هذا الموضوع على شعرهم، هم: الأعشى ابو بصير فيما قبل الإسلام ، والأخطل في الشعر الأموي ، وأبو نواس في مقدمة العباسي ، أحق الشعراء بالالتفات إلى خمرياتهم .

ففي ديوان الأعشى نجد كثيراً من صور مجالس الشراب حيث تدور الخمر المعتقة وتغني القيان وينفصل الرفاق في نشوتهم عن هموم العالم ، منها هذه الصورة (٢) :

وَشَمُـول تحسب العين ـ إذا صفقت ـ وردتها نور الذُّبَحْ
مـن زقاق التَّجْـرِ ، في باطية جونـة ، جارية ذات رَوَحْ

ويمضي مصوراً الباطية واتساعها ، وكيف يسبح المكيال في خمرها من جانب إلى آخر ، وينتقل إلى الزق فيصور صوت انسكاب الماء منه في الأكواب هذه الصورة الدقيقة :

وإذا غاضـت ، رفعنـا زقنا طُلُقَ الأوداج فيهـا فانسفح
فهـو تسياح من الـراح مسح ونسيح ، سيلان صوبه

(*) نعتقد أن لكلمة « الارتسام » علاقة اشتقاقية بالكلمة المندائية « رشامة » وتعني « الطهارة الصغرى أو الوضوء » . وتدخل الخمر في طقوس القرابين وبخاصة في الزواج وتسمى « همرة » راجع : الليدي دراوور : « الصابئة المندائيون » ترجمة غضبان رومي ص ٣٦٤ ، ١٢٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ٤٠ ـ ٤٢ وراجع مثلها ص : ٥٨ ـ ٥٩ ، ٨٠ ـ ٨١ ، ٩٠ ـ ٩١ ، ١٤٧ ـ ١٤٨ .

ويصور المغني عرضا حتى يصل إلى رفاق الشراب المقبلون على ملذاتهم في اريحية :

في شبــاب كمصــابيح الدجى	ظاهــر النعمــة فيهــم والفرح
رُجُـحُ الأحــلام في مجلسهم	كلما كلــب من النــاس نبح
لا يشحــون على المال ، وما	عــودوا ـ في الحــي ـ تَصْرَارَ اللقح
فتـرى الشرب نشــاوى كلهم	مثــل ما مدت نصاحــات الرُبَح
بـين مغلــوب ، تليلٍ خده	وخــذول الرجــل من غــير كسح

وكعادة من هو في بقية من عمره ، بعد أن قضى عمراً حافلاً ، نراه ينزع عن الصورة لا آسياً على ما مضى ، ولكن على الحاضر الذي لا يعرف أهلـه كيف يعيشونه .

ذاك دهــر لأنــاس قد مضوا	ولهــذا النــاس دهــر قد سنح

فتعبيره « لهذا الناس » بما يوحيه من انفصال عنهم ، يختلط فيه الاشفاق عليهم بالازدراء لهم حيث سنح دهرهم ولكنهم لا يغتنمونه كما اغتنمه هو في شبابه . وهو يكثر من تصوير الخمر ومجالس شربها ، هذه التي يأتيها في البكور والآصال ، مما أخذه عنه الأخطل وأبو نواس فيما بعد .

أما الأخطل فقد ورث تعلق الأعشى بالخمر وإدمانه شربها ، واعلانه ذلك ، إذ لم يكن في دينه ما يحرمها ، ولم يكن أولو الأمر يتشددون معه إذا لهج بها ، فأكثر من تصوير مجالسها ، بدءاً من سبائها بالثمن المرتفع ، وانتهاءً بما تتركه من أثر في نفوس شاربيها ، بتفصيل يشير إلى تأثره بالأعشى ، الذي لم يكن ينكر إعجابه به ، وتفضيله له على سائر شعراء ما قبل الإسلام[1] .

في إحدى صور الخمر المطولة في شعر الأخطل نجده يصف نديمه الكريم الحليم ، ويصور كيف باتا يتعاطيان خمراً جيدة ، ينصرف إلى تصويرها فيجمع تاريخها منذ كانت عنباً في كرمته التي يرويها الفرات ، ثم كيف عصرت وغيبت ثلاثة

(1) راجع مقدمة ديوانه ص ٦٠ .

أحوال في جرار الطين حتى اشتد تركيزها ، فبعد أن كان دنها مملوءاً لم يبق فيه إلاّ النصف ، فقد خزنت طويلاً حتى عشش العنكبوت على دنانها ، ثم يصف كيف ساوم بائعها حتى طاب عنها نفساً ـ في داخله ـ وإن كان يبدي الكآبة كأنه مغبون في صفقته . حتى يصل الأخطل في النهاية إلى صورة الخمر ذاتها بعد أن فضوا زجاجتها [1] .

لما أتوهـا بمصبـاح ، ومبزَلهم ... سارت اليهم سؤورَ الأبْجَلِ الضاري
تدمـى ، إذا طعنـوا فيهـا بجائفة ... فـوق الزجـاج ـ عتيق غـير مسطار
كأنمـا المسـك نُهْبَـى ، بـين أرحلنا ... ممـا تضـوّع من ناجودهـا الجاري

ومن صورها النادرة في شعره ، تصويره أثرها في رفيق الشراب . يقول [2] :

صريع مدام ، يرفـع الشرب رأسه ... ليحيا ، وقد ماتـت عظـام ومفصلُ
نهـاديه أحيانـاً ، وحينـا نجره ... ومـا كاد ـ إلاّ بالحشاشـة ـ يعقل
إذا رفعوا رأسـاً . . تحامـل صدره ... وآخـر ، ممـا نال منهـا ، مُخبَّل

وبعد أن يلم بوصفها ، يعود ثانية إلى ما لها من سريان في جسم الشاربين :

فصبـوا عقـاراً في إنـاء ، كأنها ... إذا لمحوهـا ، جذوة تتأكل
تـدب دبيبـاً في العظـام كأنه ... دبيب نحـال . . في نقـا . . يتهيل

وينصح شاربيها نصيحة خبير حتى لا يصيبهم خبالها ، إذ يجب عليهم أن يخففوا أثرها بمزجها بالماء .

فقلـت اقتلوهـا عنـكم بمزاجها ... وأطيب بها مقتولة ، حـين تقتل

وإذا كان الأعشى والأخطل قد لهجا بالخمر لذاتها فقد اتخذت عند أبي نواس اتجاهاً آخر ، يرتبط بالتطور الحضاري للمجتمع ، والدعوة إلى مواكبة هذا التطور ،

---

(١) ديوان الأخطل : : ٨١ ـ ٨٢ .

(٢) نفسـه : ٢٦٠ وما بعدها ، راجع نماذج أخرى فيه : ٢٥٢ ، ٢٦٠ ، ٤١١ ، ومجموعة مقطعات خالصة لها من ص ٥٧٧ الى ٥٨٤ .

والتعبير عن روح العصر التي تجاوزت الأسلوب التقليدي الموروث ، والقواعد التي وضعها النقاد فيما سمي بعمود الشعر ، التي لم تعد تستطيع أن تعبر عن ايقاع الحياة الحديثة ، بل صارت عبئاً على الإبداع الفني . فلا مناص من الثورة عليها ، وكانت خمرياته أشبه ما يكون « بالمعادل الموضوعي » - حسب التعبير العصري - لهذه الثورة .

لقد مضى أبو نواس في دعوته إلى حرية التعبير الفني ، ولما اصطدم بحماة الثبات في المجتمع ربط دعوته لحرية التعبير ، بحرية كان المجتمع يعترف بها - في السلوك دون التعبير - هي حرية المتعة الشخصية ، حيث كان المجتمع - وبخاصة طبقاته العليا - غارقاً فيها ، فانطلق أبو نواس رابطاً بين المتعتين . يدعو إلى تحطيم القيود الفنية على حرية التعبير ، كما حطم المجتمع القيود الخلقية على حرية المتعة [1] . وتحولت دعوته إلى الحرية دعوة معلنة إلى الإباحية والتحلل من جميع القيود سلوكاً وتعبيراً . ولكن إذا كان المجتمع يمكن أن يتغاضى عن الحرية في السلوك ، ما دامت مستترة ، فإنه لا يبيح الإعلان عنها ، ومن هنا كان إصرار أبي نواس على تسمية الأشياء بأسمائها [2] :

ألا فاسقني خمراً ، وقل لي : هي الخمر ولا تسقني سراً ، إذا أمكن الجهر

---

(١) ليس غريبا أن يحاول عبدالله بن المعتز الدفاع عن عصر أسلافه بتوجيهه تفسير الفحش في شعر أبي نواس بأن ذكر الغلمان فيه تستر عن ذكر الجواري . ولكن الغريب أن ينزع باحث حديث عن القوس نفسها فيفسر ذلك بأنه تعابث من أبي نواس لا عبث حقيقي . فيحاول تخفيف الصدمة التي يحدثها الشعر والتي كان أبو نواس يقصد اليها قصداً واعياً ، فقد كان شاهد عصر أوصله الترف المادي الى مشارف الانحلال ، الذي سرعان ما غرق فيه بعد زمن غير طويل ، فقد اتخذ أبو نواس هذه الحرية في السلوك تكأة للدعوة إلى تحطيم القيود الفنية على الشعر . أما الاباحية التي يحاول الدكتور شوقي ضيف أن يخفف من آثار صدمتها ، فكانت صدى لإباحية سلوكية معترف بها في المجتمع ، ولا تخلو كتب التراجم من ذكر قضاة وعلماء لا يعيبهم إلاّ الشذوذ الجنسي ، وكثيراً ما نرى هذه الحوادث في الكتب الأمهات ، والدكتور ضيف لا ينكر الإباحية في عالم الجواري . . راجع كتابه : تاريخ الأدب العربي : العصر العباسي الأول ص ٢٣٣ وما بعدها .

(٢) ديوان أبي نواس : ٢٨ .

فهو يدعو إلى تحطيم قيود الشكلية سواء في التعبير الفني أو في السلوك الاجتماعي ، وهذه هي النتيجة التي وصل اليها في هذا الصراع . الذي بدأ بالزراية على شعر الأطلال [1] :

ـ صفة الطول بلاغة القدم ... فاجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها ... أفذو العيان كانت .. في الحكم ؟
ـ أيا باكيَ الأطلال غيّرها البلى ... بكيت بعين لا يجف لها غرْب
انتعت داراً قد عفت وتغيرت ؟ ... فإني لما سالمت من نعتها حرب !
ـ سقياً لغير العلياء فالسند ... وغير اطلال « مي » بالجُرُدِ
ويا صبيب السحاب إن تك قد جد ... ت اللوى مرة .. فلا تعد

ثم ثنى بالزراية على العرب أنفسهم في تهكم مرير [2] :

ـ دع الأطلال تسفيها الجنوب ... وتبلي عهد جدتها الخطوب
وخلِّ لراكب الوجناء ارضاً ... تخب بها النجيبة ، والنجيب
ولا تأخذ عن الأعراب لهواً ... ولا عيشاً فعيشهم جديب
إذا راب الحليب فبل عليه ... ولا تحرَج ، فما في ذاك حوب
ـ عاج الشقي على رسم يسائله ... وعجت أسأل عن خمارة البلد
لا يرقىء الله عيني من بكى حجرا ... ولا شفا وجد من يصبو إلى وتد
قالوا : «ذكرت ديار الحي من أسد» ... لا در درك قل لي من بنو أسد
ومن تميم ومن قيس وأخوتهم ... ليس الأعاريب عند الله من أحد !

وانتهى إلى المجاهرة بالتهاون في التكاليف الدينية [3] :

وقائل هل تريد الحج ؟ قلت له ... « نعم » ، إذا فنيت لذات بغداذ !
اما وقُطْرُبُّل مني .. بحيث ارى ... فقبة الفرك من أكناف كلواذ
فكيف بالحج لي .. مادمت منغمسا ... في بيت قوادة ، أو بيت نباذ ؟

(1) نفسه : ٥٧ ـ ٥٨ ، ١٠ ، ٥٢ .
(2) نفسه : ١١ ، ٤٦ .
(3) السابق : ١٦٧ .

فإذا لم يكن بد من وصف الأماكن التي أقفرت ، فلتسم بأسمائها الحقيقية :

عفا المصلى . وأقوت الكتب — منـي ، فالمربدان ، فاللبب
فالمسجـد الجامـع المروءة والد — ين عفـا ،فالحصان بالرحب
منازل . . قد عمرتها . . يفعا — حتـى بدا في عذاري الشهب

أما حديث الخمر الذي اتخذه بديلا من حديث الأطلال ، فقد أبدع في صوره لها بما لم يأت في الشعر العربي من قبل ، وهو وإن كان يكرر أحياناً بعض صور الأعشى والأخطل أو يطور في بعض عناصرها إلاّ أن الغالب عليه هو إبداع الصور الجديدة ، كقوله :

رقـت عن الماء حتـى ما يشاكلها — لطافة ، وجفا عن شكلهـا الماءُ [1]
فلـو مزجـت بهـا نوراً لمازجها — حتـى تَوَلّـد : أنـوار . . وأضواء

فهو يرتفع بها عن قوانين المادة وعالمها ، فتتفجر منها إمكانـات ساحـرة من التفاعل والتمازج في صورة حركية مستمرة ، يثيرها تعبيره « حتى تولد » الذي يوحي بالديمومة . ثم يأتي ترادف الأنوار والأضواء الذي يعطي الصـورة ثراء من التألـق والبريق وتغاير الألوان وتمازج الأشعة . فالخمر تمتد في خياله حتى تصبح بديلاً لعالم المادة ، حتى ساغ أن يتصور لها قياماً مكانياً بذاتها :

قامـت بابريقهـا ، والليل معتكر — فـلاح من وجههـا في البيت لألاءُ
وأرسلـت من فم الإبـريق صافية — كأنمـا أخذهـا بالعـين . . إغفاء

وهو يركز كثيراً على صورة التلألؤ والضوء ، كما يبتدع صورة أخرى هي الامتداد بالحركة المتخيلة حتى يجعلها ، فعلاً ورد فعل ، وكأن شاربيها يتعاملون مع كائن حي [3] :

تأخذهـا تارة ، وتأخذنا — موتـورة : نَقْتَضي ، ونُبْداها

---

(1) نفسه : ٤ .
(2) نفسه : ٦ .
(3) نفسه : ٨ .

نغلبهـا تارة وتغلبنا .. فنحـن فرسانهـا ، وصرعاها
تلتهـب الكف من تلهبها وتحسر العين أن تقصاها
كأن نارا بهـا .. محرشة نهابهـا تارة .. ونغشاها

أما الصور التي يأخذها عن القدماء فلا تعدو تشبيه الخمر بدم الغزال [1]

نازعته في الزجاج مثل دم الشادن ، تنفي طوارق الحزن

أو تصوير النشاوى المصرعين [2] :

فصرع القـوم واستدارت رحـى الحميا بهـم .. فمالوا
كأنمـا الشرب .. بعـد هذي صرعـى تمـادى بهـم كلال

وهي صور قليلة إلى جانب ما أخذه عنهم وطوره تطويراً كبيراً ، كأحاديث الندمان ومساومات البائع ـ التي نجدها في شعر الأعشى والأخطل ـ إلا أننا نجد تطوير أبي نواس لها وإطالته فيها تعطيها شكلاً جديداً من روحه المرحة الساخرة حتى انها لتوشك أن تكون عنده فناً جديداً ، لولا ما فيها أحياناً من إشارات فاحشة [3] .

---

(١) نفسه : ١٣٣ .
(٢) نفسه : ١٢٩ .
(٣) نفسه : راجع أمثلة : ص ٢٨ ، ٣٨ ـ ٣٩ ، ٤٨ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٣ .. الخ .

(٣)

« ليس من المدهش أن يقر في ذهن الإنسان البدائي ، أن أسوا قدر يمكن ان يقع على الإنسان ، هو أن يبقى بلا دفن بعد موته ، أو الا تقام له كل الطقوس الجنائزية اللازمة »[١] .

هذه المشكلة ، كما يقررها أ . أو . جيمس ، شغلت من اهتام الإنسان القديم قدراً كبيراً ، وكان للعرب منها نصيب كبير أيضاً ، نراه في روايات الاخباريين عن « أوابد العرب » المتعلقة بالموت ، وفيا حفظه التاريخ من نقوش على قبورهم : ففي روايات الاخباريين نجد أحاديث عن الصدى ، والهام وحبس الرذايا على القبور ، ومراسيم الحزن من قص الشعر وإيذاء الجسم ، وحداد المرأة . وعلى نقوش القبور نجد أدعية تتوجه إلى الآلهة بأن تنزل أشد العقوبة بكل من يحاول طمسها أو تغيير النقش أو دفن غريب في القبر[٢] .

وفي الشعر العربي فيا قبل الإسلام تحيا هذه العقائد بقدر كبير من الوضوح ، فنرى ما يشير إلى تقديس الموتى كما جاء في قول بشر بن أبي خازم[٣] :

جعلتم قبر حارثة بن لأْمٍ ... إلها تحلفون به فجورا
فقولوا للذي آلى يميناً ... : أنّي نذرت يا أوس النذورا ؟

---

(١) James, E.O. The Beginning of Religion, P.P,118 .

(٢) جواد علي : ٦/ ١٣١ .

(٣) ديوان بشر : ١٩١ .

فهو لا ينعي على أوس هذا نذره عند القبر ، ولا نيته على القتل ، ولكن ينعي عليه أن يمينه معرض للحنث لأنه لن يستطيع قتله ، وبهذا يكون قد أهان القبر الذي حلف به ، وما كان له أن يحلف إلاّ بما يقدر على إتيانه من الأمر حتى لا يحنث يمينه ، الذي اتخذ توكيداً خاصاً وقداسة خاصة نتيجة كونه قسماً بالقبر .

ولقد كان من المراسيم المهمة التي يجب أن تؤدى للميت ، حبس ناقته على قبره وتسمى في هذه الحالة : « الرذية » أو « البلية » لأنها تشد إلى القبر في وضع خاص تعكس فيه رأسها نحو ذنبها وتترك حتى تموت ، فإن أفلتت لم تصد عن ماء أو مرعى . وهم يفعلون ذلك ليركبها صاحبها في الحشر[1] وإلاّ ذهب إلى المحشر ماشياً . وكانوا يتشددون في الوصية على إقامة هذه الشعيرة حتى لا يحشروا مشاة ، كما يقول حريبة بن الأشيم الفقعسي[2] :

يا سعـد أمـا أهْلِـكَنَّ فإنني	أوصيك . . إن أخا الوَصَاةِ الأقربُ
لا أعرفـن أبـاك يمشي خلفهم	تعباً يخـر على اليدين . . وينكب
فاحمـل أبـاك على بعـير صالح	وتَقِي الخطيئة . . انـه هو أصوب
وأقل لي ـ ممـا جمعـت ـ مطية	في الحشر أركبها . . إذا قيل : اركبوا

فهو يوصيه لأنه أقرب من يوصي ، فهو ابنه ، بأن يحمله على بعير صالح حتى لا يمشي خلف الركبان تعباً متعثراً ، ويحذره أن الاهمال خطيئة وضلال ، مذكراً اياه أن هذه المطية من ماله الذي جمعه على أية حال فليست بالكثير عليه .

وهذه الوصية نجدها أيضاً مما يوصي به عمرو بن زيد المتمني ، ابنه ، عند موته[3] :

أبنيَّ زَوِّدْنـي إذا فارقتني . .	ـ في القبـر ـ راحلـة برحـل فاتر
للبعـث أركبهـا إذا قيل اظعنوا	مستوثقـين معـاً لحشر الحاشر
مـن لا يوافيه ، على عثراته ،	فالخلـق بـين مدفـع . . أو عاثر

(١) النويري : نهاية الأرب ٣/ ١٢١ ، الألوسي : بلوغ الأرب ٢/ ٣٠٧ .
(٢) الألوسي : نفسه ٢/ ٣٠٧ ـ ٣٠٨ .
(٣) نفسه : ٢/ ٣٠٩ .

فتصورهم للحشر قريب من تصور قدماء المصريين للحياة الأخرة التي لا تختلف كثيراً عن الحياة الدنيا وتقاليدها حيث ينبغي أن يصحب الإنسان بعض ممتلكاته وما كان يستخدمه في الدنيا ليستعين بها في حياته الأخرى .

وكان من الأشياء التي يهتم بها المشرف على الموت أن يطمئن إلى أن أهله سوف يؤدون مراسيم الحزن الواجبة ، فهذا لقيط بن زرارة الأيادي يقول عندما أحس أنه سيموت من اصابته بعيداً عن أهله ، يتمنى أن يعلم ما ستفعله ابنته عندما يبلغها ذلك (١) :

يا ليت شعري عنك ـ دَخْتَنُوسُ ـ	إذا أتاها الخبر المرموس
أتحلق القرون ، أم تميس	لا بل تميس ، انها عروس !

وأكثر آلامه أن احتمال وفاء ابنته بهذه المراسيم احتمال ضعيف لأنها عروس ، شابة سرعان ما تنسى الحزن على الراحلين .

ومن هذه المراسيم التي كانوا يهتمون بها الندب والرثاء ، وكثيراً ما جمع المشرف على الموت ، أهل بيته ليرى ـ في لحظاته الأخيرة ـ كيف ستؤدى له هذه الطقوس بعد موته ، تروي سيرة ابن هشام أن عبدالمطلب فعل هذا وتروي رثاء بناته الست له ، وأنه كان يشير اليهم ـ بعد أن امتنع عليه الكلام ـ أن هكذا فافعلوا (٢) . كما يروى أن لبيد بن ربيعة ـ وقد عمر في الإسلام ـ فعل هذا أيضاً (٣) ، وهو ينصح ألا تبكيه بناته أكثر من عام ، يقول (٤) :

تمنى ابنتاي أن يموت أبوهما	وهل أنا إلا من ربيعة أو مُضَرْ
فإن حان يوماً أن يموت أبوكما	فلا تخمشا وجهاً ولا تحلقا شعر
وقولا هو المرء الذي .. لا كرامة	أضاع ، ولا خان الصديق ولا غدر

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ٢/ ٧٢٠ ، ويروى صدر البيت الثاني : « اتخمش الخدين » .

(٢) ابن هشام : السيرة النبوية : ١/ ١٧٨ .

(٣ ، ٤) ابن الأنباري : شرح القصائد السبع : ٥١٣ . ويروى صدر البيت الأول : « تمنى ابنتاي أن يعيش أبوهما » .

إلى الحول. .ثم اسم السلام عليكما ومن يبك حولاً كاملاً . . فقد اعتذر

كما أنه يوصي ابن أخيه أن يوسع له في قبره ، وأن يتحرز حتى لا يصيب التراب وجهه [1] :

فإذا دفنت أباك . . فاجعل فوقه خشباً وطينا
وصفائحاً صماً . . رواسيها يشددن الغصونا
ليقين حر الوجه سفساف التراب . . ولن يقينا

ولقد وضح تأثير الإسلام في موقف لبيد أمام الموت ، إذ ينهي ابنتيه عن خمش الوجه وحلق الشعر وهما من طقوس الحزن فيما قبل الإسلام ، ولم يأمر ابن أخيه أن يحبس بلية على قبره . إلاّ أنه لم يبرأ من الفزع القديم أمام الموت والنسيان . فيطلب أن تبكيه بناته عاماً ، على تصور أن ذلك أيسر ما يطلبه وفاء بحقه .

وإذا كان الموتى ، أو المقبلون على الموت ، يهتمون بأن تقام لهم مراسم الحزن اللازمة ، فقد كان الأحياء يرتبون على أنفسهم واجبات شعائرية أكثر من مجرد الندب والرثاء . وكانت هذه الواجبات تختلف بين النساء والرجال ، كما كانت تختلف بين أفراد الجماعة بحسب موقعهم من القرابة للمتوفى ، فالزوجة غير الأم أو الأخت إذ تحتم الواجبات الدينية على الزوجة أن تؤدي طقس الطهو لملامستها القريبة للميت ، وعلى الأم والأخت أن تؤدي طقس الطهو لملامستها القريبة للميت ، وعلى الأم والأخت أن تؤدي مراسيم تكريمه باظهار الحزن الشديد عليه كما سنرى في الصور التي يؤديها الينا الشعر وكما كانت تختلف أيضاً بين القبائل من حيث موعد أدائها ، هل تجب بمجرد الموت أم بعد أخذ الثأر إن كانت الوفاة قتلاً ، ومن حيث مفردات هذه الطقوس وطريقة أدائها .

أما النساء : فكان على زوجة المتوفى واجب ديني خاص هو ما يسميه النويري « برمي البعرة » [2] وهو طقس تطهري تعرفه معظم المجتمعات البدائية على

---

(١) المرجع السابق : الموضع نفسه .

(٢) شهاب الدين النويري : نهاية الأرب : ٣/ ١٢٠ .

اختلافات يسيرة في مراسيمه [1] ، فالزوجة تعتزل المجتمع مدة طويلة تصل إلى العام أحياناً ، لأن زوجها الميت يلاحقها بمراقبته حتى يطمئن إلى وفائها ، وقد يلحق بها أشد الأذى إذا أخلت بهذا الواجب ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ملامستها لميت تلصق بها نوعاً من « التابو » يفرض على المجتمع تجنبها حتى تتخلص منه بمضي المدة ، لذلك فهي تقيم في كوخ خاص حتى يمضي الزمن المعين للحداد ، وبعده تبدأ طقوس التطهر ، فتؤتى بدابة - كما يقول النويري - شاة أو حمار أو طائر لتمسح به ، « وقلما تتمسح بشيء إلا مات » وهذا يفسر تجنب المجتمع لها حتى تتخلص من شحنة « المانا » الضارة التي علقت بها نتيجة علاقتها بالمتوفى . وفي النهاية ترمي بعرة وراء ظهرها ، إعلاناً بأنها قطعت كل صلة لها بحياتها القديمة ، وعادت تصلح لممارسة دورها في الحياة الاجتماعية بكل أبعادها .

أما غير الزوجة من قريبات المتوفى ، فتتراوح عندها مراسيم الحزن ما بين خمش الوجه حتى يدمى وحلق الشعر ، وبين ضرب الوجوه والرقاب بالنعال ، وبين الانتحار - أو إلحاق أذى بليغ بالجسم على الأقل - وترد هذه الصور جميعاً في الشعر . يقول الربيع بن زياد [2] :

مــن كان مسروراً بمقتــل مالك ... فليأت نسوتنــا بوجــه نهار
يجــد النســـاء حواسراً يندبنه ... يلطمــن أوجههــن بالأسحار
قــد كن يكْنُـــنَّ الوجــوه تستراً ... فــالآن ، حــين برزن للنظار !

وتقول الخنساء ، في إشارة إلى هذه الواجبات الطقوسية ، حين ترثي أخاها معاوية [3] :

فــلا والله لا تســـلاك نفسي ... لفاحشــة أتيت ولا عقوق
ولكنـــي رأيت الصبـــر خيراً ... مـن النعلـين ، والـرأس الحليق

(1) راجع نماذج متعددة لهذه الطقوس وتفسيرها عند فريزر : الفولكلور في العهد القديم ٢/ ١١٩ ، ١٧٥ وما بعدها .
(2) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ٣٢ .
(3) المبرد : الكامل ٢/ ٣٣٩ وديوانها : ١٠٣ .

ويقول أبو ذؤيب الهذلي متصوراً موته، وقيام بناته بهذه المراسيم الواجبة[1]:

أعــاذل أبقــى للملامــة حظها إذا راح عنــي بالجلية عائدي :
فقالــوا : تركنــاه تزلــزل نفسه إذا أسندوني ، أو كذا غيرساندي
وقــام بناتــي بالنعــال حواسراً وألصقن ضرب السبت تحت القلائد
يودون لو يفدونــي بنفوسهم ومَثْنَى الأواقــي والقيان النواهد
وقــد أرسلــوا فراطهــم فتأثلوا قليبا ،سَفَاهَا كالإماء القواعد . .
الخ . . .

وفي ثلاث صور قصصية نادرة تأتي مراسيم الحزن عنصراً من عناصرها حيث نرى الأثر الطقوسي واضحاً فيها ، كما نرى اختلاف الممارسة باختلاف القبائل ، فبينما تكتفي هذيل بضرب النعل ـ كما رأينا عند أبي ذؤيب ، وكما سيأتي عند ساعدة بن جؤية ـ ، لا يقنع بنو هلال بسوى محاولة الانتحار كما يرينا حميد بن ثور . وهذه الصور ترد في قصة خيالية تتكرر في القصائد الثلاث حيث يقص الشعراء عن امرأة غبرت زماناً لا تحمل ، وفي آخر عمرها رزقت ولداً ماجداً قامت على رعايته حتى ساد رفاقه ، وبينما هو على رأسهم في غارة أحاط به الأعداء ، وفرّ عنه الرفاق وعادوا إلى أمه يخبرونها بموته . يقول ساعدة بن جؤية [2] :

وجــاء خليلاه اليهــا كلاهما يفيض دموعــاً غربهــن سُجُومُ
فقالوا عهدنــا القــوم قد حصروا به فــلا ريب أن قد كان ـ ثم ـ لحَيم
فقامت بسبــت يَلْعَــج الجلــدَ وَقْعُهُ يُقَبِّضُ أحشــاءَ الفــؤاد ، مليم
إذا أنزفــت من عبــرة بمتهم تسائلهــم عن حِبِّهــا . . وتلوم

ويقول أيضاً في الصورة الثانية [3] :

وجــاء خليلاه اليهــا كلاهما يفيض دموعــاً لا يريث هُمُورها
يُنبِلان بالله المجيد ، لقــد ثوى لدى حيث لاقى ،زينها . .ونصيرها
فقامت بسبــت يلعــج الجلــد مارنٍ وعز عليهــا هلــكه . . وغبورها

(١) ديوان الهذليين : ١/ ١٢١ وما بعدها .
(٢) نفســه ١/ ٢٢٨ وما بعدها .
(٣) نفسه : ٢/ ٢١٤ وما بعدها .

فاتجاه الهذليين في إقامة طقس تكريم الميت بإظهار الحزن عليه يقتصر على إهانة الحي نفسه بضربها بالنعال ، أما بنو هلال فيصور حميد بن ثور لنسائهم هذه الصورة ضمن القصة نفسها [1] :

فبيناه يحميهم ، ويعطف خلفهم	بصير بعورات الفوارس والرُّجْلِ
هوى ثائر حران يعلم أنه	إذا ما توارى القوم منقطع النبل
فلم يستطع من نفسه غير طعنة	سُوًى،في ضلوع الجوف نافذة الوغل
فخر ، وكرت خيله . . يندبونه	ويثنون خيراً في الأباعد والأهل
فلما دنوا للحي أسْمَعَ هاتف	على غفلة النسوان،وهي على رحل
فقامت إلى موسى لتذبح نفسها	وأعْجَلَها وشك الرزيئة والثكل

أما الرجال فكانوا يعلنون حزنهم ـ وبخاصة على القتيل ـ بجز نواصي الخيل ، وهلب أذنابها ، وتحريم الطيب والخمر والنساء واللحم والاغتسال حتى يدركوا ثأرهم [2] ، وكانوا يحرمون البكاء على القتيل ما داموا قائمين في طلب ثأره ، فإذا أدركوه أباحوا البكاء وإظهار الحزن [3] . ولذلك كانوا يهتمون اهتماماً بالغاً بإظهار الثأر عند المعركة : فينادون : « يا لثارات فلان » ، وعند الطعنة : فيقول الطاعن : « بؤ بفلان » ، معتقدين أن هذه الكلمة تأثيراً حقيقياً [4] يبلغ القتيل حتى يستريح في قبره ، وتكف هامته عن صياحها المشئوم : « اسقوني . . اسقوني » .

---

(١) ديوان حميد بن ثور : ١٢٣ وما بعدها .

(٢) راجع أمثلة من ذلك : موقف امرىء القيس حين قتل أبوه : الشعر والشعراء ١/ ١٠٧ ، ١١٦ ، وأيام العرب ١١٦ . وموقف المهلهل حين قتل كليب : بلوغ الأرب ٢/ ١٥٣ ، والعقد الفريد ٦/ ٦١ ، وخزانة الأدب ٢/ ١٦٩ وموقف الحارث بن عباد حين قتل بجير : خزانة الأدب ١/ ٤٧٢ ، وأيام العرب ١٦٠ وبلوغ الأرب ٢/ ١٤٧ .

(٣) راجع لذلك : نهاية الأرب ٣/ ١٢٢ ، والسيرة النبوية ٢/ ٣٠٢ في تحريم قريش البكاء على قتلى بدر .

(٤) مما يفسر ذلك حادث قتل عبديغوث الحارثي ، فعندما قدموه ليقتل قالت فتاة من القبيلة : « بؤ بمصاد » وهو أبوها كان قوم عبد يغوث قد قتلوه ، فقال الذين قدموه : « يا لكاع . . نحن نشتريه بأموالنا ويبؤ بمصاد ؟ » وكادت القبيلة تحترب فيما بينها لذلك . راجع العقد الفريد ٦/ ٧٣ .

فاستخدام اسم القتيل عند الثأر يشعره أن قبيلته مهتمة بالانتقام له ، فيهدأ ولا يتعرض لهم بالأذى .

ومن طقوس تكريم الميت التي تجب على الرجال ، أن ينحروا على قبره رواحلهم كما نرى في موقف حسان بن ثابت حين مر على قبر صديقه ربيعة بن مكدم الفارس المشهور ، فهو وإن لم ينحر ناقته - لأنه كان على سفر - إلاّ أنه بيَّن وجوب ذلك [1] :

نَفَرَتْ قَلُوصِي من حجارة حَرَّةٍ	بُنِيَتْ على طَلْقِ اليدين وَهُوبِ
لا تنفري يا ناق منه ، فإنه	شرَّابُ خمر ، مِسْعَرٌ لحروب !
لا تبعدَنَّ ربيعةَ بن مُكَدَّم	وسقى الغوادي قبره بِذَنُوب
لولا السفار ، وطول خَرْقٍ مَهْمَهٍ	لتركتها تحبو على العرقوب !

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتقصى هذه الممارسات الطقوسية وكيف ظهرت صورها في الشعر العربي ، ولكن الأجدى من ذلك أن نلتفت إلى تأثير هذه الشعائر في البنية الفنية لقصيدة الرثاء .

لقد كان شعر الرثاء - كما يلاحظ « بروكلمان » بحق [2] - ذا غاية سحرية في أصل نشأته ، إذ يكمل الطقوس الجنائزية التي سبق التعرض لها آنفاً ، والتي يقصد منها أن يستقر الميت في عالمه الذي انتقل اليه ، حتى لا يتعرض بالضرر للأحياء . لذلك فاننا نلاحظ في النماذج المتقدمة - تاريخياً - لشعر الرثاء بقايا آثار استخدام الشعر في الشعائر القديمة ، وتتمثل هذه البقايا في ظاهرة ملفتة هي ظاهرة التكرار ، إما تكرار ألفاظ بعينها ، وإما تكرار وحدة نغمية بألفاظ متقاربة في الجرس . والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري ، والشعائري [3] .

---

(١) ديوان حسان بن ثابت : ٣٦٤ ، وراجع أيضاً لعادة النحر على القبور : بلوغ الأرب ٢/ ٣١٠ .

(٢) تاريخ الأدب العربي : ١/ ٤٧ ، ٤٨ .

(٣) راجع الفصل القيم عن التأثير السحري لظاهرة التكرار في كتاب :

Boulton's M. The Anatomy of Poetry - p.p. 83 - 88

ففي رثاء مهلهل لأخيه ، من قصيدته المشهورة :

أليلتنا بذي حُسُمٍ أنيري إذا أنت انقضيت فلا تَحُوري

نرى هذه المقطوعة التي يمثل التكرار أساساً نغمياً لها ، يشير إلى احتمال استخدامها في أثناء طقوس جنائزية ، أو في أثناء رقصة الحرب المزمع إشعالها ثأراً للقتيل [1] :

على أن ليس عدلاً من كليب	إذا طرد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا ما ضِيمَ جيران المجير
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا رَجَفَ العِضَاهُ من الدَّبور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا خرجت مخبأة الخدور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا ما أعلنت نجوى الأمور
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا خيف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلاً من كليب	غداة تَلاَتِلِ الأمر الكبير
على أن ليس عدلاً من كليب	إذا ما خام جار المستجير

ونرى هذا التكرار مرة أخرى في قصيدة للحارث بن عباد البكري [2] تشكل ما يمكن أن يطلق عليه « لازمة موسيقية » تضبط ايقاع رقصة الحرب الطقوسية ، التي تتعلق بالثأر للمقتول ، فيكرر « قربا مربط النعامة مني » في صدور الأبيات كما رأينا في قصيدة المهلهل السابقة . وهذا التكرار لا ينبع من موقف الحرب ، وإنما يشكل جزءاً من شعائر الحزن على الميت ، فنحن نجده في شعر الندب الذي تقوله النساء . ففي قصيدة ابنة عم النعمان بن بشير تقول [3] :

---

(١) جاءت في : أمالي المرتضى ١/ ١٢٤ وفي أيام العرب ١٥٧ ويرويها الألوسي في بلوغ الأرب ٢/ ١٥٥ .

(٢) جاء منها في أيام العرب أربعة عشر بيتاً تحمل هذا التكرار (١٦١ ، ١٦٢) ويشير اليها المرتضى ١/ ١٢٦ ، إلاّ أن الأصمعيات (٧١) وخزانة الأدب (١/ ٤٧٢) لا تذكر منها إلاّ ثلاثة أبيات أو اربعة ، ترى أنه لم يصح غيرها من هذه القصيدة المطولة .

(٣) أمالي المرتضى ١/ ١٢٦ ، ترثي زوجها .

وحدثني أصحابه أن مالكاً ... أقام ، ونادى صحبه برحيل
وحدثني أصحابه أن مالكاً ... ضروب بنصل السيف غير نكُول
وحدثني أصحابه أن مالكاً ... خفيف على الحُدَّاث غير ثقيل
وحدثني أصحابه أن مالكاً ... جواد بما في الرحل غير بخيل
وحدثني أصحابه أن مالكاً ... صروم ، كماضي الشفرتين صقيل

كما نراه في مقطوعة ينسبها المفضل إلى امرأة من حنيفة تقول [١] :

ألا هلك ابن قران الحميد ... أخو الجُلّ ، أبو عمرو يزيدُ
الا هلك امرؤ ، هلكت رجال ... فلم تفقد ، وكان له الفقود
ألا هلك امرؤ ، حباس مال ... على العلات ، متلاف ، مفيد
ألا هلك امرؤ ظلت عليه ... بشط عُنَيْزَةٍ بقر هُجُود

ولقد ظل هذا التكرار تقليداً فنياً قائماً يلجأ اليه الشعراء المتأخرون أحياناً ، كما نرى في شعر ليلى الأخيلية [٢] ترثي توبة بن الحمير ، وإن كانت تنزع إلى طابع مختلف من التكرار لا يخرج عن الأساس السابق . فهي تقول :

لنعم الفتى يا توب كنت، ولم تكن ... لتسبق يوماً كنت فيه تحاول

وتكرر « لنعم الفتى يا توب » في ثلاثة الأبيات التالية ، ثم تغير اللازمة فتقول :

أبالك ذم الناس يا توب كلما ... ذُكِرْتَ ، أمور محْكَمات كوامل
فلا يعدنك الله يا توب إنما .. ... لقيت حمام الموت والموت عاجل

وتكرر « فلا يبعدنك الله يا توب » في البيتين التاليين ، وهكذا تخالف في تكرارها في باقي المقطوعة . وإن كان هذا لا يخلو من الموروث الطقوسي للتكرار إلاّ أنه يتم في عهد غمضت فيه الروح الشعائرية القديمة . فاضطرب التعبير عنها .

---

(١) المفضليات ٢٧٣ .

(٢) أمالي المرتضى : ١/ ١٢٥ .

أما التقسيم المقطعي الصوتي بهدف تكرار وحدة نغمية بذاتها ، فنظنه مرحلة تالية للتكرار اللفظي ، ذلك لأن التقسيم النغمي يبرز حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وإن كان لا يعتمد على الضجة الرتيبة التي يحدثها التكرار اللفظي ، فهو نتاج تطوير واعٍ إلى حد كبير للتكرار اللفظي ، وإن كان لا يفقد اتصاله بطقوس الحزن القديمة التي تؤدى في تجمعات الندب والبكاء على الميت . وتبرز هذه الظاهرة في شعر الخنساء بوضوح ، وإن كانت تتردد في شعر غيرها بشكل أقل .

فمن نماذجه في شعرها ما يأخذ التقسيم النغمي شكل الوحدات المتنوعة التي يستقل بها البيت عن تاليه كما نرى في هذه المقطوعة [1] :

يهدي الرعيل إذا ضاق السبيل بهم	نـد التليل ، لصعب الأمر ركابا
المجـد حلتـه ، والجـود علته ،	والصدق حوزتـه ، إن قرنـه هابا
خطـاب محفلـة ، فراج مظلمة	إن هاب معضلـة سنـى لهـا بابا
حمـال ألـوية .. قطـاع أودية	شهـاد أنـدية .. للوتـر طلابا
سـم العـداة وفـكاك العنـاة إذا	لاقى الوغى لم يكن للموت هيابا

فهي تقسم كل بيت إلى أربع وحدات موسيقية متكافئة تساعد على إظهار الترديد والترجيع الصوتي في تكرار رتيب يوحي حركة التموج النفسية الحزينة ، التي تطفو من أعماق النفس إلى سطحها في تتابع هادىء يوحي بالحزن الكظيم واللوعة المستمرة ، بعد الفورة العاطفية الحادة التي تعبر عن نفسها في التكرار اللفظي ، والتي تصاحب الثورة التي تنتج عن حادث القتل عند جدته وحداثة وقوعه .

وإذا كانت الأبيات السابقة يمكن أن تستقل بوحداتها النغمية بعضها عن بعض وقد يختل فيها التقسيم الموسيقي بعض الاختلال ، كما نرى في البيتين الثالث والسادس . فإن للخنساء أبياتاً تحكم فيها ضبط التكرار النغمي بدقة تجعل الأبيات المختلفة تترابط في مساق نغمي واحد ، فكأنها بيت واحد لولا ما تحدثه القافية من فصل كما نرى في هذا النموذج [2] :

(1) ديوان الخنساء : ٨ .
(2) نفسه : ١١٧ .

حمال الوية ، هباط أودية ، شهاد أندية ، للجيش جرار
نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار

وكما تقسم البيت إلى أربع وحدات نغمية متسقة ، نجدها في بعض الأحيان تلجأ إلى تقسيم آخر ، كما نرى في هذين النموذجين[1] :

ـ طويل النجاد ـ رفيع العماد ليس بوغد ولا زُمَّل
مجيد الكفاح ، غداة الصياح حامي الحقيقة لم ينكل

ـ رداد عارية ، فكاك عانية كضيغم باسل ، للقرن هصار
جواب أودية ، حمال ألوية سمح اليدين ، جواد ، غير مِقتار

فهي توزع وحداتها الموسيقية في أشكال متخالفة وتنوع فيما بينها تنويعاً يناسب تجمعات الندب والبكاء الطقوسية . فتعمد إلى هذا التقسيم الثلاثي بدلاً من الرباعي السابق فتجعل الصدر من مقطعين قصيرين ، والعجز مقطعاً واحداً طويلاً ، وهي تفصل بين البيتين مرة ، وتجمع النغم فيها مرة أخرى ، على سبيل اتاحة مدى واسع من الرقعة الموسيقية ـ إن صح التعبير ـ تتسع لمختلف الدرجات الشعورية التي يتقلب فيها الحزن بالنفس الإنسانية شتى تقلباته .

وأهم ما تجدر ملاحظته في شعر الخنساء تغلب التصنيع المأتمي ، الذي يملي عليها مثل هذه التقسيمات ، والذي يظهر في جانب آخر من قصائد ديوانها يبدو أنه قد أعد خصيصاً للنواح . ومن هذا الجانب القصائد التي تبدأ بالتعبير : « يا عين جودي بالدموع » وتنتهي بقافية ساكنة في الغالب [2] وهذا الشعر المعد للنواح لم ينته بالخنساء، كما أنه لم ينته بنهاية عصر ما قبل الإسلام إذ ظل قائماً رغم حظر الإسلام مظاهر الحزن الجاهلية ، ويروي صاحب الأغاني كيف صنع ابن مناذر قصائد للنياحة على صديقه عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي ـ كانت حديث البصرة لجودتها ـ حين لم يعجبه الشعر الذي كان يناح به عليه[3] ، وإن تخفف شعر النواح

---

(١) نفسه : ٧٥ .
(٢) راجع ديوانها في : ٢١ ، ٣٥ ، ٦٣ ، ٦٨ ، ٨٦ ، ١١٣ ، ١٣٤ .. الخ .
(٣) راجع الخبر والقصيدة عند أبي الفرج الأصفهاني : ١٨/ ١٨٠ وما بعدها .

من الآثار العقائدية القديمة .

وكلما بعد العهد بزمن الشعائر القديمة ، فإننا نجد شعر الرثاء يتخذ مجرى يتباعد عن الطقوس والممارسات ،ويتجه إلى التعبير الواعي عن الوجدان الحزين[1] ، المثقل باحساس الفقد ، يفرغ فيه الراثي شعوره الذاتي ، وآلامه ، كما رأينا في رثاء النابغة لحصن ابن حذيفة بن بدر[2] :

يقولون : حصن ثم تأبى نفوسهم	وكيف بحصن ، والجبال جنوحْ
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تَزُلْ	نجومُ السماء ، والأديم صحيح
فعما قليل ، ثم آب نَعِيُّهُ ..	فظل نديّ الحي وهو ينوح

فنحن أمام صورة شعورية واعية ، تلاشى فيها التمثيل الطقوسي لمشاعر الحزن أمام إحساس حقيقي بالفقد والخسارة التي لم يكن « نديّ الحيّ » مصدقاً لها ، بل كان فكره حسيراً أمامها ، وهي تجربة أليمة[3] ، لا يمدها بفيض المشاعر سوى الاحساس الانساني الصادق بفداحة المصاب ، وعدم القدرة على استيعابه .

ولم يقدر الاختفاء التام للممارسات الجنائزية القديمة إلا عندما جاء الإسلام ، فوضع للبشر بناء فلسفياً متكاملاً أمام فكرة الموت ، يحل كل الغموض الذي أحاط به وأزال الفكرة المشوشة القديمة من الذهن العربي عن عودة الميت بالأذى ورغبته في التكريم ، فتكريمه هو ما يصنعه في حياته لا بما يؤديه له أهله من طقوس ، وهو لن يعود إلا في يوم معلوم ، ليحاسب على ما قدم في حياته . وإذا كانت هذه الفكرة الواضحة قد قضت على الجانب المتصل بالأسرار الشعائرية القديمة للموت ، ما عدا بعض الممارسات الطفيفة ، التي صارت تعبر عن الحزن أكثر من

---

(١) راجع الملاحظة الدقيقة لكارل بروكلمان في المرجع السابق ١/ ٤٨ حول هذه الفكرة .
(٢) ابن رشيق : العمدة ٢/ ١٤٧ .
(٣) من التجارب الفنية المهمة في هذا الصدد : رثاء لبيد لأخيه أربد : الجمهرة ٢٢٤ ـ ٢٢٧ . وقصيدة متمم بن نويرة : الجمهرة ٢٩٢ والمفضليات ٢٦٥ ، ورثاء أبي ذؤيب لأولاده : الهذليين ١ ـ ٢١ والمفضليات ٤٢١ والجمهرة ٢٦٤ . وفي رثاء النفس راجع مفضلية عبديغوث ١٥٥ ، ومرثية مالك بن الريب في الجمهرة ٢٩٦ ـ ٣٠٠ .

تعبيرها عن تقليد قديم ، فإنها أتاحت للشعور الانساني أن يفيض في هذا الموقف ، وحلت قيم الدين الجديد محل كثير من القيم القديمة ، أو على الأقل أخذت هذه القيم مكاناً واضحاً بين القيم الانسانية المحمودة في المرثي كالكرم والشجاعة ، وإن كان هذا الحلول قد أخذ طابع التدريج ، وهذا أمر طبيعي ، فلم يختف الأسلوب القديم فجأة بل ظل الشعراء يدورون في نطاقه ، كما نرى في رثاء حسان للرسول ﷺ [1] :

عَفٌّ مكاسبه ، جزل مواهبه ،	خير البرية ، سمح ، غير نكال . .
واري الزناد وقواد الجياد إلى	يوم الطراد إذا شُبَّتْ بأجذال !

إذا صحت نسبتها له ، فنحن نرى فيها تقليداً للخنساء واضحاً ، إلا أنه يأتي بما أرساه الدين الجديد « خير البرية » بين الصفات التقليدية للفضائل القديمة . أما عند رثائه لعمر بن الخطاب فنرى القيم الدينية أكثر رسوخاً وأوضح ظهوراً [2] :

مطيع لأمر الله . . . بالله عارف	بعيد الأنام عنده كقريب

كذلك في رثائه لعثمان نرى الشاعر لا يكتفي بإبراز القيم الجديدة ، وإنما يتخذ موقفاً من الحادث تدفعه إليه هذه القيم الدينية [3] :

قتلتم وليّ الله في جوف داره	وجئتم بأمر جائر غير مهتد
فهلا رعيتم ذمة الله وسطكم	وأوفيتم بالعهد : عهد محمد
ألم يك فيكم ذا بلاء مصدق	وأوفاكم قدما لدى كل مشهد
فلا ظفرت إيمان قوم تظاهرت	على قتل عثمان الرشيد المسدد

ولما صار الشعر من لوازم بلاط الحكام ، وتحول إلى حرفة ، تحول الرثاء الرسمي ـ الذي يجدر بنا أن نسميه بالتأبين تمييزاً له عن شعر الرثاء النابع من عاطفة صادقة ، وعن شعر النواحة والندب المتصل بالطقوس القديمة ـ تحول هذا الشعر ،

---

(١) ديوانه : ٢١١ .
(٢) نفسه : ٢١٢ .
(٣) السابق : ٢١٣ .

من قيود الصنعة الموسيقية ، كما تخفف في أغلب الأحيان ، إلى عبء شاق ، إذ كان على الشاعر أن يرثي ويهنىء ، في الوقت ذاته . فهو يعزي عن ملك مات ويهنىء ملكاً جديداً ، ومن المهم أن يجيد التعزية والتهنئة جميعاً وإلا فقد اعتباره في البلاط . وكثيراً ما أوقع هذا الموقف الشعراء في مآزق حرجة حتى يفتح لهم أحد رجال الحاشية أبواب القول .

وتحول الرثاء بهذا إلى معاني يجاد سبكها عقلاً ، لا إحساس يفرغه الشاعر في نغم باك محزون . واجتهد علماء النقد في وضع الضوابط التي تكفل للشاعر « إصابة الغرض » فيه ، لا إبراز العاطفة المكلومة ، في غمار اجتهادهم لتقنين مقاييس الجودة في صناعة الشعر [1] .

أما الرثاء الحقيقي فهو ما كان ناتجاً عن فقد خاص بالشاعر ، معبراً عن تجربة ذاتية لموت صديق أو قريب حميم ، كما نرى عند بشار في رثاء ابنه محمد ، إذ جاءت هذه القصيدة نفثة شعور ممض بالألم [2] :

أجارتنــا لا تجزعــي ، وأنيبي	أتانــي من الموت المطِــلُّ نصيبي
بنــيَّ على قلبــي وعينــي رزئته	ثوى رهــن أحجـار، وجـار قليب
كأنــي غريب بعــد موت محمد	ومــا الموت فينـا بعــده بغريب
دعتــه المنـايا فاستجــاب لصوتها	فللــه من داع دعــا، ومجيب
عجبــت لإسراع المنية نحوه	ومــا كان ـ لو مُلِّيتُــهُ ـ بعجيب
رزئــت بُنَيِّي . حــين أورق عوده	وألقــى عليَّ الهــمَّ كل قريب

إن شحنة الألم في تفجرها تمزق الصور ذاتها ، في داخل المقطوعة ، فلا تكتمل أي منها ، فهذا الموت « المطل » المترصد يوزع على الناس أنصبتهم من

(1) راجع لذلك على سبيل المثال ابن رشيق في العمدة حيث يقول : « وليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت ، مثل : كان ، أو عدمنا به كيت وكيت وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت . وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع ، بين الحسرة ، فهو يقنن للشاعر حتى كمية العاطفة التي ينبغي أن يظهرها في كل موقف يصادفه حسب ما يلم من الحوادث بمخدوميه بدرجاتهم المتفاوتة : العمدة ٢/ ١٤٧ وما بعدها .
(2) ديوان بشار بن برد : ٤/ ٢٥٤ وما بعدها .

الأحزان ، ثم هو أيضاً قد صار من أهل الدار ولم يعد غيباً ، ثم هو يدعو فيجاب ، ثم هو يسرع نحو المدعو وكأنه يستبطيء إجابته على الرغم من إسراع التلبية . كذلك فالشاعر الذي يبدو مستسلماً « منيباً » ، ويدعو إلى التجلد والصبر ، تفضحه ألفاظه التي تنم عن شحنات خفية من السخط : فالموت « المتربص » ، عدو لا تجدي مع ضرباته مظاهر التجلد الكاذب . وهو « على قلبه وعينه » رزيء ابنه ، ولا خيار له ، وقد عاد غريباً بين أهله ، وبينما حل هذا الدليل المشئوم ، وخالط هؤلاء الأهل فلم يعد بينهم غريباً . ثم تأتي هذه الكلمة التي تنزف أسى : « بنيي » التي اتخذت في البناء الموسيقي للبيت موقعاً فريداً يتيح لها الاستمرار والامتداد الصوتي فيما يشبه صيحة نواح ، مع ما يحمله بناؤها اللغوي من تصغير ، مما يوحي بدرجة الألم التي يعانيها الشاعر ويبرزها هذا التركيب الفني المبدع ، من خلال التناقض بين معنى « التصغير » وصوت « الامتداد » والاستمرار الموسيقي اللذان يشيران إلى ما يحسه الشاعر من تمزق ولوعة أدت إلى هذه الصور الممزقة التي يعرض بها الشاعر قلباً جريحاً ، لا عملاً فنياً ممتازاً فحسب .

وبالاتجاه إلى أعماق النفس الانسانية في لحظة الحزن ، بدلاً من الاتجاه إلى الموروث التقليدي المرتبط بالطقوس الدينية الأسطورية ، اتخذ شعر الرثاء طابعاً فنياً جديداً ، فاختفت منه هذه الصور الأسطورية للثور الوحشي الذي يصرعه الصياد ، وحمار الوحش الذي يلقى حتفه عند مورد الماء . هذه الصور التي تمثل بها أبوذؤيب في مرثيته المشهورة :

أمن المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزعُ[1]

وغيره من الشعراء، وظهرت طور جديدة مستمدة من حركة النفس الانسانية الجريحة . التي تهدف إلى عرض الاحساس بفداحة الألم ، لا التعزي عنه بصورة القوة التي تؤول إلى الفناء ، وهذا التطور واضح في شعر الرثاء ومنذ زمن مبكر لاحظه ابن رشيق [2] . وإن كان أبو نواس يلجأ إلى الصور القديمة في رثائه المتخيل

(١) ديوان الهذليين : ١ وما بعدها .
(٢) العمدة ٢/ ١٥٠ ، ١٥١ .

لأستاذه خلف الأحمر ، كما أسلفنا ، فلا يعدو ذلك أن يكون تدريباً على استخدام الأسلوب القديم ، للتمرس بالصياغة الفنية في صورتها المثلى لشعر ما قبل الإسلام أما رثاء أبي نواس الحقيقي فهو ما يتواءم مع روح العصر كما أحدثه التطور الفني الجديد ، ولقد رأينا كيف حمل أبو نواس لواء الثورة على الصياغة التقليدية ، كما رأينا دعوته إلى الصدق الفني لذلك جاء رثاؤه - حتى الرسمي منه - صورة صادقة لشعوره بالفقد والخسارة ، وأكثر ما يبدو ذلك في رثاء صديقه محمد الأمين الخليفة المقتول [1] بقوله :

اعزي يا محمد عنك نفسي ؟	معاذ الله ، والمنن الجسام
فهلا مات قوم لم يموتوا	ودوفع عنك لي أجل الحمام !

وكذلك قوله [2] :

طوى الموت ما بيني وبين محمد	وليس لما تطوي المنية ناشر
فلا وصل إلا عبرة تستديمها	أحاديث نفس مالها الدهر ذاكر
وكنت عليه أحذر الموت وحده	فلم يبق لي شيء عليه أحاذر
لئن عمرت دور بمن لا أوده	فقد عمرت ممن أحب ... المقابر

وأيضاً [3] :

أيا أمين الله من للندى	وعصمة الضعفى ، وفك الأسير
خلفتنا بعدك ... نبكي على	دنياك والدين بدمع غزير
يا وحشتنا بعدك ماذا بنا	أحل من ضنك صروف الدهور
لا خير للأحياء في عيشهم	بعدك ... والزلفى لأهل القبور

فهو لا يظهر الصورة الرسمية التأبينية بقدر ما يصور لوعته لفقد صديق ، يناديه باسمه مجرداً ، ويتمنى في مرارة لو كان غيره هو الميت ، يعني المأمون ، وفي

(1) ديوانه : ٥٧٨ .
(2) نفسه : ٥٨١ .
(3) نفسه : الموضع نفسه .

هذا من الخطورة على حياته شيء كبير فالمأمون المنتصر ذو سطوة وسلطان . ولئن ظهرت أحياناً صورة الأمين الرسمية ـ وبخاصة في النموذج الأخير ـ إلا أن الشاعر سرعان ما يغطي بعواطفه عليها ـ عواطف الصديق المحزون على فراق صديقه ـ وليس لتكرار لفظة « بعدك » في ثلاثة أبيات متتالية من دلالة إلا محاولة استيعاب المصاب وقبول استمرار الحياة على ما فيها من ألم وأحزان .

(٤)

كانت حياة البدوي وسط الطبيعة ، فكان التقاؤه بها مباشراً وطويل الأمد ، حيث لا تحجبه عنها جدران ولا تستره منها ستُر ، عايشها ، وخبر ظواهرها وتعبد لها ، وحاول إخضاع حياته لظروفها وإخضاع ظروفها لحياته بشتى ضروب المعرفة البدائية ووسائلها . كان المطر عماد الحياة في باديته فارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، كما هي العادة في شتى بقاع العالم التي تعتمد على المطر [١] . وربطت هذه الممارسات بين المطر والبقر بالذات من الحيوانات ، وكما سبق أن رأينا التلازم بين صورة الثور الوحشي ونزول المطر ، نرى الآن من « أوابد العرب » هذا الطقس [٢] ، فقد كانوا إذا تتابعت عليهم السنون واشتد الجدب قاموا بطقس الاستمطار أو ما يسمى بصلاة الاستسقاء ، فيجتمعون ، ويجمعون ما يقدرون على جمعه من البقر فيصعدون بها جبلاً ويعقدون في أذنابها أغصان الشجر من السلع والعشر بالذات ثم يشعلون فيها النيران ويضجون بالدعاء والتضرع ليسقط المطر [٣] . ولهذا كان للمطر وما يصاحبه من ظواهر وما ينتج عنه ، من الصور

(١) راجع عند فريزر في الغصن الذهبي : التحكم في المطر عن طريق السحر ص ٢٤٩ وما بعدها ـ الترجمة العربية .

(٢) راجع : نهاية الأرب للنويري ١ ـ ١٠٩ . وفي حيوان الجاحظ ٤ / ٤٦٦ حيث يروي الجاحظ قصيدة لأمية بن أبي الصلت يذكر فيها هذا الطقس السحري الديني .

(٣) قد يعد دخول عنصر النار في طقس الاستسقاء أمراً غريباً من بين النماذج التي يوردها فريزر للتحكم السحري في المطر ، ولكن العقل الانساني لا يتخذ في شعائره أسلوباً واحداً بالضرورة في مختلف بقاع العالم البدائي ، فالنار في الطقس العربي رمز للبرق الذي يلازم المطر كعادته . وبهذا الطقس تتكامل عدة عناصر في الصورة الأسطورية للثور ـ القمر ، حيث تشير إلى أسطورة مفقودة تجعل الثور بطلاً لاحدى قصص صراع آلهة الخصوبة التي ترتبط بالمطر والانبات ضد أخطار القحط والجفاف .

البارزة في الشعر العربي ، فالبرق [1] والسيول والنبت العميم الذي يطلق عليه اسم الغيث لأنه ينتج عن الغيث كما يطلق عليه اسم الربيع لأنه ينتج في الربيع من الصور كثيرة الورود في شعر ما قبل الإسلام ، وما لحقه من شعر التقليد ، وإذا كانت قد فقدت مكانها في الشعر فيما بعد ، فلأن السيطرة الفنية قد تركت البادية إلى أرض تستغني عن المطر وانتجاع الغيوث حيث تجودها الأنهار ويستقر فيها الزراع .

لقد عبروا عن المطر بلفظ الغيث من حيث هو نجدة لهم في قحط البادية ، وعبروا عنه أيضاً بالحياة : فالماء حياة ، وارتباط الماء بالتكوين ونشأة الحياة وإعادة الخصوبة إلى الأرض كلما فقدتها في الخريف والصيف يرى في الأساطير القديمة دائماً . لذلك كان الاتجاه إلى المطر ـ بهذه الصفة ـ يعني الأمنية التي تتعلق بالحياة ، ولا تبدو هذه الأمنية في أشد حالاتها إلحاحاً إلا أمام الموت ، طبيعياً كان أم معنوياً . فقد رأينا الشاعر يستمطر السماء إما على قبور أحبائه ، وإما على قبور الذكريات المتمثلة في الأطلال :

سقى الله أرضاً حلَّها قبرُ مالك	ذهاب الغوادي المُدْجنات فأمرعا
وآثر سيْلَ الواديين بديمة	ترشح وسميا من النبت خروعا
فمجتمع الأسدام من حول شارع	فروى جبال القريتين فَضَلْفَعَا
فوالله ما أسقي البلاد لحبها	ولكنني أسقي الحبيب المودعا [2]

فأما قبور الأحباء فإن طلب السقيا لها أمر يقبله المنطق الواعي بالاضافة إلى منطق الأسطورة ، وأما الأطلال فلها حديث آخر فيه مضطرب لا يبين غموضه إلا ما نرجو من كشوف تاريخية في المستقبل ، لتتضح الصورة الطقوسية التي كانت تتعلق بالرحلة عن الديار انتجاعاً للمرعى ومصادر المياه . فالرحلة في الشعر العربي رحلتان : رحلة قوم المحبوبة عن منازلهم ، ورحلة الشاعر على ناقته . والرحلة الأولى هي التي تتعلق بالماء ، وهي التي تمتلىء بالطقوس ، إذ يمر الشاعر بالديار خالية

---

(١) من أشهر صور البرق والسحاب صورته عند أوس بن حجر ص ١٥ من ديوانه ، ومن أشد صور السيل ما جاء في معلقة امرىء القيس ، أما صور النبت فلا تخلو منها مقدمة صورة الصيد التي تحدثنا عنها عند الحديث عن صورة الحصان في القسم السابق .

(٢) متمم بن نويرة ـ المفضليات ص ٢٦٨ .

مجدبة ، ولكنه يرينا شيئاً آخر إلى جوار بقاياها . إن أنماطاً شتى من بقايا عمليات السحر التشاكلي [1] تظهر من خلال موقف الشاعر أمام الطلل في صور متعددة ، أولاها ما نرى الشاعر بصورة من بكائه في الأطلال :

ـ كأنـي غداة البـين يوم تحملوا	لـدى سَمُـرات الحـي ناقف حنظل
وقوفـاً بهـا صحبـي على مطيهم	يقولـون لا تهلك أسًى وتجمل
ففاضـت دمـوع العـين منـي صبابة	على النحـر حتى بل دمعي محملي [2]
ـ أأزمعـت من آل ليلى ابتكارا	وشَطَّتْ على ذي هوى أن تزارا
وبانـت بهـا غربـات النوى	وبدلـت شوقـاً بهـا ، وادكارا
ففاضـت دموعـي كفيض الغرو	ب ، إما وكيفـا ، وإمـا انحـدارا [3]
ـ كأن عينـي في غربـي مقتلة	مـن النواضـح تسقي جنـة سُحُقا
تمطـو الرشـاء وتجـري في ثنايتها	مـن المحالـة ثقبـاً رائـداً قلقا
لهـا أداة ، وأعـوان غدون لها	قَتْبٌ وغَـرْبٌ ، إذا ما أفـرغ انسحقا
وقابـل يتغنـى كلما قدرت	على العـراق يداه قائماً دفقا
يميل في جدول تحبـو ضفادعه	حبو الجـواري ترى في مائـه نطقا [4]

فهذه ثلاث صور تتدرج في تصوير البكاء ، أو ثلاث درجات للبكاء حيث يكتفي امرؤ القيس بأن تبل دموعه حمائل سيفه ، وهو بكاء كثير في الواقع حين تتتابع الدموع حتى تصل إلى منطقته ، ويمتد الأعشى بالصورة فتصير الدموع دلاء تقطر أو تسيل ، أما زهير فدموعه جدول تفرغ فيه دلاء متتابعة تسقي نخيلاً ، وقد مر بنا كيف ترتبط المرأة بالنخلة وهكذا تتحول وقفة الشاعر أمام الطلل إلى طقس استمطار له ، ليسقى ولكي يعود إليه أهله . وقد يصور الشاعر مطراً حقيقياً قد نزل على

---

(١) لتفسير السحر التشاكلي أو سحر المحاكاة وعشرات النماذج من ممارساته راجع فريزر الغصن الذهبي من ص ١٠٩ وما بعدها من الترجمة العربية وهو يعتمد على مبدأ « الشبيه ينتج الشبيه » إذ يقوم إنسان بعمل ما لينتج شيئاً مشابهاً له لدى إنسان آخر .

(٢) امرؤ القيس : ديوانه ص ٩ .

(٣) الأعشى : ديوانه ص ٨٠ .

(٤) زهير ديوانه ص ٣٧ وما بعدها .

الطلل ـ وليس مجرد الدموع ـ وقد أنبت فيه مرعى أوت إليه قطعان البقر ولم يبق إلا عودة المحبوبة فهو يتوقعها ويزجر الظباء تنبؤاً بموعدها :

عفى من آل فاطمة الجواء	فيمن فالقوادم فالحَسَاء
فذو هاشٍ ، فَمَيْثُ عُرَيْتنات	عفتها الريحُ بعدك والسماء
فذروة فالجناب كأن خُنْس النـ	ـعاج الطاويات بها المُلاء
يَشِمْنَ بروقه ويرش أَرْيُ الـ	جنوب على حواجبها العماء
كأن أوابد الثيران فيها	هجائن في مغابنها الطلاء
فلما أن تحمل آل ليلى	جرت بيني وبينهم الظباء
جرت سنحا ، فقلت لها : أجيزي	نوى مشمولة فمتى اللقاء [1]

فقد حل بالديار مطر كثير ، وقد حلتها أيضاً الثيران ـ التي ترتبط بالمطر والاستمطار ـ وقد أنبأته الظباء بقرب العودة فهي سانحة وليست بارحة ، تمر على يمينه لا على يساره ، فهي تبشره بنوى مشمولة سريعة الانقشاع كسحاب الشمال صيفاً ، وهو يتعجل اللقاء لذلك . وقد يصور الشاعر مرور المرتحلين بمواقع كثيرة للماء :

فقلت والدار أحياناً يَشِطُّ بها	صرف الأمير على من كان ذا شجن
بصاحبيٌ وقد زال النهار بنا	هل تؤنساني ببطن الجوٌ من ظعن
قد نكبت ماء شرّجٍ عن شمائلها	وجو سلمى على أركانها . . اليمن
يقطعن أجواز أميال الغلاة كما	يغشى النواتي غمار اللُّجِّ بالسفن [2]

ذلك لأنه لا يريد أن يبعدوا بعداً مؤيساً من العودة ، فهو يقابلهم بالماء في كل موضع حتى لا يكون بعدهم هذا من « الأحيان » التي تشط بها الدار ، ثم هو يقرن صورتهم بصورة السفين التي تشق الماء . حتى يكون ماؤهم موفوراً فلا يرغبون عن

---

(١) السابق ص ٥٦ . وراجع مثلها في معلقته المشهورة .
(٢) نفسه ص ١١٧ ومثلها ص ١٦٧ .

موضعه القريب . وفي كثير من صور الرحلة هذه نرى زهيراً يستخدم ألفاظ القرب وألفاظ السيل ، وصورة السيل المشهورة لصق صورة الرحلة مباشرة :

ـ بكرن بكوراً واستحرن بسحرة | فهن ووادي الرس كاليد للفم [1]
ـ سالت بهم قرقرى برك بأيمنهم | فالعاليات وعن أيسارهم خيم [2]
ـ لمن طل كالوحي ـ عاف منازله ـ | عفا الرس منه فالرسيس فعاقله
فَقُفٌ ، فصاراتٌ فأكنافُ منعج | فشرقي سلمى حوضُه فأجاولُهْ
فهضبٌ، فرَقْدٌ، فالطوي، فثادق | فوادي القنان جزْعُهُ فمداخلُهْ
وغيث من الوَسْميِّ حُوٌّ تِلاَعُهُ | أجابت روابيه النجاء هواطله [3]
صبحت . . . الخ

وواضح أن هذه الصورة لا تصور واقعاً حالاً بالديار ، إنما تصور أماني الشاعر أو هي وسيلته الخاصة للاستمطار إذ يقيم في هذا العالم حياة غنية في شعره حتى تقوم هذه الحياة في الواقع على أسس السحر التشاكلي ، كما يصور الساحر صورة عدو ويطعنها أو يقتطع منها ليحدث للعدو ما يحدث لصورته ، وفي شعر امرىء القيس ما يشي بهذا المنزع [4] حيث يصور البرق هادئاً وثائراً ، والسيل العارم :

أصاب قطاتين ، فسال لواهما | فوادي البديّ ، فانتحى للأريض
بلاد عريضة ، وأرض أريضة | مدافع سيل في فضاء عريض
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة | يحوز الضباط في صفاصف بيض

ولا يدع مجالاً للشك في أنه يصور واقعاً قد حل فعلاً ، إلا أن بيتاً واحداً يكشف فيما بعد عن أن هذا كله أمنية وطقسٌ من طقوس السحر التشاكلي ، إذ هو يصرف كل هذا السيل ناحية دار أخته ضعيفة ، التي نأت :

---

(١) نفسه ص ١٠ والرس بئر ينزلون عليه .
(٢) نفسه ص ١٤٧
(٣) نفسه ص ١٢٦ ـ ١٢٧
(٤) ديوانه : ص ٧٢ وما بعدها ، وتروى لأبي دؤاد الأيادي ـ جاهلي قديم .

أسقـي به أختي ضعيفـة إذ نأت وإذ بعـد المزار ، غـير القـريض !

وهو يحل لنا مشكل ظاهرة الأسماء الكثيرة الواردة في شعر زهير السابـق إذ ليـس المقصود أن تذكر الأسماء في حد ذاتها ، ولكن الاتساع بالصورة التي سيغمرها السيل اتساعاً يضمن إغراء قوم المحبوبة في العودة إلى الديار المهجورة :

بـلاد عريضـة وأرض أريضة مدافـع سيل في فضـاء عريض

وكان السيل سيغمر هذه الأماكن بالفعل ، فالشاعر يتوسع به إلى أبعد مدى ممكن في استسقائه .

أما الرحلة الأخرى في الشعر فهي رحلة الشاعر نفسه التي تتنوع أهدافها ، وقد تكون مجرد تسرية للهم الذي جلبتـه رؤية الأطـلال الدارسـة وذكرى الأحبـة الهاجرين :

فسلِّ الهم عنـك بذات لَوْثٍ عُذَافِـرَةٍ كمطرقة القيون [1]

وقد تكون متابعة لهؤلاء الأحبة في ارتحالهم :

هل تلحقني وأصحابي بهـم قلص يزجـي أوائلهـا التبغيل والرتك [2]

وقد تكون ارتحالا بدياً ، إلى ممدوح طلباً لنواله :

وبيداء يلعـب فيهـا السرا ب ، لا يهتدي القوم فيهـا مسيرا
قطعـتُ ، إذ سمـع السامعو ن ، للجندب الجـون فيهـا صريرا
بنـاجية كأتـان الثَّمِيل تُـوَفِّي السرى بعـد أين عسيرا
إلى ملك ، كهـلال السما ء ، أزكى وفـاء ومجـداً وخـيرا [3]

وهذا النوع من الارتحال هو الذي قدر له الذيوع فيما بعد الإسلام ، وبعـد استقرار الملك الأموي ، والعباسي من بعده .

---

(١) المثقب العبدي - المفضليات ص ٢٩٠

(٢) زهير - ديوانه ص ١٦٨

(٣) الأعشى - ديوانه ص ٨٧ .

وفي الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجهاً لوجه ، ويصور منها ما يرى تصوير متابع دقيق الملاحظة . ومن أول ما يصور : الطريق الذي يأخذ فيه هو وناقته ، في وضوح الطريق وفي عمائه ، والصحراء على جانبيه في انبساطها أحياناً وفي ارتفاع جبالها أحياناً أخرى . ثم يصور رفيق سفره الذي أجهده المسير وأثقله النعاس ، ثم يعرج على عيون الماء القليلة ، والتي يعرفها حق المعرفة . فيمتاح من مائها الآسن لإبله ، فيشرب منها ما يشرب ـ على كراهية ـ ويعافها ما يعاف من الابل ، ثم يختتم الشاعر حديث رحلته ، وحديث قصيدته بالتصوير المثالي للناقة ، معرجاً على ذكر الحيوان المتوحش في صراعه الأسطوري ضد القوى المعادية ، وكأن رحلته لا تنجح إلا بهذا الطقس الشعائري ، يؤديه في عمله الفني ، فهو يقص أسطورة الإله الذي يتغلب على الأخطار وكأنه يؤدي صلاته راجياً أن ينجو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها . . . وتتحقق له الآمال .

ولئن تحولت صورة الرحلة بعد ذلك إلى نموذج واقعي يصور رحلة الشعر الإسلامي من البادية إلى حواضر الدولة ، التماساً لنوال الملوك والقواد ، إلا أنها مع ذلك قد حافظت على كثير من العناصر التقليدية من وصف لطبيعة الصحراء ووعورة مسالكها وقسوة مناخها ، ولعل « ذا الرمة » أكثر شعراء هذا العصر تصويراً لذلك ، فيقول [1] :

ويوم يزير الظبي أقصى كِنَاسِهِ	وتنزو كَنَزْوِ المعلقات جنادبُه
أغر كَلَوْنِ الملح ضاحي ترابه	إذا استوقدت حُزَّانُهُ وسباسبه
تلثمت فاستقبلت من عنفوانه	أوارا ، إذا ما أسهل استن حاصبه

ويعرج على تصوير هوام الصحراء وحشراتها فيقول :

وقد جعل الحرباء يبيض لونه	ويخضر من لفح الهجير غباغبُه
ويشبح بالكفين شبحاً كأنه	أخو فَجْرَةٍ عَالَىَ به الجِذْعَ صالبه

ثم يصور موارد الماء الآسن التي يصادفها ، وكيف عشش العنكبوت بآبارها

---

(١) ديوانه : ص ٤٧ .

فتمزق الدلاء نسيجه :

وبيت بمهواة هتكت سماءه ... إلى كوكب يزوي له الوجه شاربُه
بمعقودة في نسع رحل تعلقت ... إلى الماء حتى انقد عنها طحالبه
فجادت بسجل طعمه من أجُونه ... كما شاب بالمورود بالبول شائبه
فجاءت بنسج من صناع ضعيفة ... ينوس كأخلاق الشفوفِ (زعالبه)
هي انسجته وحدها أو تعاونت ... على نسجه بين المثاب عناكبه
هرقناه في بادي النَّشيئةِ داثرٍ ... قديم بعهد الناس بُقْعٌ نَصَائبه
على ضُمَّرٍ هيمٍ : قَرَاوٍ وَعَائِفٌ ... وناتلُ شيء سيء الشرب قاضبُه

وإن أتت الصورة البلاغية في تشبيهه السحاب بالبقر حاملة آثاراً أسطورية قديمة :

سُحَيراً ، وآفاق السماء كأنها ... بها بقر أفتاؤه وقَرَاهبه
ونطنا الأداوي في السواد فيَمَّمَتْ ... بنا مصدراً والقرن لم يبد حاجبه

إلا أن التشكيل العام لصور الصحراء عنده يبدو مستمداً من الواقع الواعي ، وهذا أمر يفرضه التطور المنطقي باختفاء العصر الذي حيت به الأساطير والممارسات الشعائرية القديمة مما يتطلب دراسة أخرى لجلاء جوانبه ، وإن كان ذو الرمة وحده ـ كالكثير غيره من شعرائنا القدامى ـ مستحقاً أن يفرد بدراسة خاصة لموضوع صوره الفنية .

❊ ❊ ❊

المصادر والمراجع

أولاً ـ المصادر :

١ ـ دواوين الشعراء :

أ ـ ما قبل الاسلام :

* امرىء القيس : تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر: ١٩٦٩ ط ٣.
* أوس بن حجر :تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر : بيروت : لبنان ١٩٦٧ ط٢.
* بشر بن أبي خازم الأسدي : تحقيق الدكتور عزة حسن ، وزارة الثقافة والارشاد السورية ـ دمشق ١٩٧٢ ط٢.
* زهير بن أبي سلمى :
« نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ » ، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤.
* المتلمس الضبعي : تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ـ القاهرة ١٩٧٠ ط ١.
* ميمون بن قيس (الأعشى) : دار صادر . بيروت ـ لبنان ١٩٦٦.

ب ـ المخضرمين :

* حسان بن ثابت : تحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٤.

※ حميد بن ثور الهلالي : تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي « نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥١ »، الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٥ .

※ الخنساء : « تماضر بنت الشريد »، دار صادر - بيروت ١٩٦٣ .

※ سحيم : « عبد بني الحسحاس » : تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي ، الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٥

※ الشماخ بن ضرار الذبياني: تحقيق الدكتور صلاح الدين الهادي ، دار المعارف بمصر١٩٦٨ .

جـ - الأمويين :

※ الأحوص الأنصاري : تحقيق عادل سليمان جمال ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة ١٩٧٠

※ الأخطل التغلبي : تصنيف إيليا سليم الحاوي ، دار الثقافة - بيروت - لبنان ١٩٦٨

※ جرير : تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف بمصر ١٩٧١

※ العجاج : تحقيق الدكتور عزة حسن ، مكتبة دار الشرق - بيروت لبنان - ١٩٧١

※ غيلان بن عقبة العدوي (ذي الرمة) تحقيق كارليل هنري هيس مكارتني ، مكتبة كلية كمبريج ١٩١٩ .

د - العباسيين :

※ أبي نواس : تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي . بيروت - لبنان بدون تاريخ .

※ بشار بن برد : تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ ط٢ .

※ علي بن جبلة « العكوك » : تحقيق الدكتور حسين عطوان ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢ .

٢ - مجموعات الشعر والاختيارات :

※ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف بمصر١٩٦٦ .

※ أبو بكر محمد بن الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات تحقيق عبد السلام هارون . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ ط٢

※ أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، المكتبة التجارية الكبرى - بمصر ١٩٢٦

※ أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تحقيق باشراف محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢

※ الأصمعي « عبد الملك بن قريب » : الأصمعيات ، تحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ط ٢

※ أنتوني أشلي بيفان : نقائض جرير والفرزدق : نسخة مصورة بالأوفست عن طبعة ليدن ١٩٠٧ - مكتبة المثنى - بغداد

※ البغدادي « عبد القادر بن عمر » : « خزانة الأدب » ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧

※ الشريف المرتضى : أمالي السيد المرتضى ، تصحيح : محمد بدر الدين النعساني الحلبي ، مكتبة الخانجي ١٩٠٧

※ محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - القاهرة ١٩٧٤

※ المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ط٤

※ ديوان الهذليين : « نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠ » ، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ .

٣ - مصادر نثرية :

※ أبو العلاء المعري : الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ، تحقيق محمود حسن زناتي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع - بيروت - لبنان

※ أبو العلاء المعري : رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف بمصر ١٩٧٥

※ أبو العلاء المعري : رسالة الغفران ، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف بمصر ط ٤

ثانياً ـ المراجع :

١ ـ عربية أو مترجمة :

* الدكتور ابراهيم عبد الرحمن :
أ ـ دراسات مقارنة : مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٧٥
ب ـ شعر عبيد الله بن قيس الرقيات : تحقيق ودراسة ، جـ١ مكتبة الشباب ١٩٧٧.
جـ ـ قضايا الشعر في النقد العربي : جـ ١ مكتبة الشباب ١٩٧٧.
* ابن رشيق القيرواني : العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ـ لبنان ١٩٧٢ ط ٤
* ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر : تحقيق : د. طه الحاجري ، د. محمد زغلول سلام . المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ١٩٥٦.
* ابن عبد ربه : العقد الفريد (جـ ٦) ، تحقيق محمد سعيد العريان ، المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة ١٩٥٣
* ابن الكلبي : الأصنام ، تحقيق أحمد زكي باشا نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٢٤.الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥
* ابن هشام : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين.دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ـ لبنان ١٩٧١ ط ٣
* أبو هلال العسكري : الصناعتين ، تحقيق علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ١٩٧١
* أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر . تحقيق د. محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ـ القاهرة ١٩٧١
* الدكتور أحمد كمال زكي : الأساطير ، مكتبة الشباب ـ القاهرة ١٩٧٥ ط ١
* أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين . بيروت ١٩٦٣

* إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
* أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . جـ ١ ، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٩
* استندرف : ديانة قدماء المصريين، ترجمة سليم حسن، مطبعة المعارف- ١٩٢٣ ط ١
* أغناطيوس كرتشكوفسكي : دراسات في تاريخ الأدب العربي ، ترجمة تحت إشراف ، كلثوم عودة فاسيليفا ، دار النشر « علم » موسكو ١٩٦٥
* ايفور أ . ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . أبريل ١٩٦٣
* توماس مونرو : التطور في الفنون جـ ١ ، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
* الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٤ ط ١
* الجاحظ : كتاب الحيوان ، تحقيق: عبد السلام هارون ، مصطفى البابي الحلبي - مصر ١٩٤٠ ط ١
* جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين - القاهرة ١٩٧٠
* جلال الدين محمد - الخطيب القزويني - الايضاح في علوم البلاغة ، وهو شرح تلخيصه لكتاب السكاكي « المفتاح » . مكتبة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة ١٩٧١
* الدكتور جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام « ١٠ مجلدات »، دار العلم للملايين - بيروت ، مكتبة النهضة . بغداد ، (جـ ١ بتاريخ ١٩٦٨، جـ ١٠ بتاريخ ١٩٧٣) ط ١
* جيمس فريزر :
أ - الفولكلور في العهد القديم : ترجمة د. نبيلة ابراهيم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
ب - الغصن الذهبي: ترجمة د. أحمد أبو زيد وآخرين جـ ١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
* دينيس هويسمان : علم الجمال « الاستطيقا » ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، دار احياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي « باشراف الألف كتاب »
* رينيه ويليك ، وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ،

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٧٢
* ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ، ترجمة د. احسان عباس ، و د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة - بيروت ومؤسسة فرانكلين ١٩٥٨
* الشريف المرتضى « علي بن الحسين » : أمالي المرتضى « غرر الفوائد ودرر القلائد » ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية : عيسى البابي الحلبي ١٩٥٤
* الدكتور شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام ، دار العلم للملايين - بيروت ط ٤ .
* الدكتور شوقي ضيف :
أ - البلاغة تطور وتاريخ : دار المعارف بمصر ١٩٦٥
ب - الفن ومذاهبه في الشعر العربي : دار المعارف بمصر - بدون تاريخ - ط ٦
جـ - تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي : دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ط ٣
العصر الاسلامي : دار المعارف بمصر ١٩٧٤ ط ٦
العصر العباسي الأول : دار المعارف بمصر ١٩٧٢ ط ٢
* صمويل نوح كريمر : السومريون : تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم ، ترجمة د. فيصل الوائلي ، وكالة المطبوعات - الكويت ١٩٧٣
* صمويل نوح كريمر وآخرون : أساطير العالم القديم ، ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
* طه حسين :
أ - حديث الأربعاء ، المجلد ٢ من مؤلفاته الكاملة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٧٣ ط ١
ب - في الأدب الجاهلي : دار المعارف بمصر ١٩٧٥ ط ١١
* الدكتور عباس مصطفى الصالحي : الصيد والطرد في الشعر العربي ، حتى نهاية القرن الثاني الهجري ، مطبعة دار السلام . بغداد ١٩٧٤ ط ١
* الدكتور عبد القادر القط : في الشعر الاسلامي والأموي ، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر . بيروت - لبنان ١٩٧٥ ط ١
* عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٩٧٢ ط ١
* الدكتور عز الدين اسماعيل :
أ - التفسير النفسي للأدب : دار العودة - بيروت ١٩٦٣
ب - الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧

جـ المكونات الأولى للثقافة العربية : وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧٢
* الدكتور فيليب حتي : تاريخ سورية ولبنان وفلسطين ، ترجمة د . جورج حداد وعبد الكريم رافق ، دار الثقافة بيروت ومؤسسة فرانكلين . ١٩٥٨
* قدامة بن جعفر : نقد النثر (المنسوب اليه) وهو جزء من كتاب : « البرهان في وجوه البيان » : لإسحق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب . تحقيق عبد الحميد العبادي وطه حسين ، المطبعة الأميرية ـ بولاق ١٩٤١
* كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ج١، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ط٢
* كارلو نالينو : تاريخ الآداب العربية ـ من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ ط٢ .
* الدكتور لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب « بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا » ، مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٧٠ ط١ .
* المبرد : الكامل في اللغة والأدب : لجنة من المحققين . مكتبة المعارف ـ بيروت ـ لبنان ، بدون تاريخ ولا رقم الطبعة .
* متى بن يونس القنائي : كتاب أرسطوطاليس في الشعر. تحقيق الدكتور شكري عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧
* المرزباني : الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٦٥
* المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، تحقيق يوسف أسعد داغر ، دار الأندلس للطباعة والنشر . بيروت ـ لبنان ١٩٧٣ ط٢
* محمد أبو الفضل إبراهيم وآخران : أيام العرب في الجاهلية ، دار إحياء الكتب العربية ١٩٤٢ ط١
* الدكتور محمد غنيمي هلال : المدخل للنقد الأدبي الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ ط٢
* الدكتور محمد مندور :
أ ـ في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بدون تاريخ ط٣
ب ـ النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطبع والنشر بدون تاريخ ولا رقم الطبعة .
* محمود شكري الألوسي : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، نشر محمد بهجة الأثري ، دار الكتاب العربي بمصر ١٣٤٢ هجرية ط٣
* الدكتور محمود قاسم : الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦٩

* الدكتور مصطفى ناصف :
أ ـ قراءة الأدب العربي : الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة . بدون تاريخ ولا رقم .
ب ـ الصورة الأدبية : مكتبة مصر ١٩٥٨ ط ١
جـ ـ قراءة ثانية للشعر القديم . منشورات الجامعة الليبية بدون تاريخ ولا رقم الطبعة .
* الدكتور محمد النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة بدون تاريخ ولا رقم .
* موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ترجمة : ابراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٧
* الدكتور نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي « في ضوء النقد الحديث » . مكتبة الأقصى ـ عمان ـ الأردن ١٩٧٦ .
* نورمان بريل : بزوغ العقل البشري : ترجمة إسماعيل حقي ، مكتبة نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين ـ القاهرة ١٩٦٤
* الدكتور نوري حمودي القيسي :
أ ـ وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية : مؤسسة دار الكتب للطباعة جامعة الموصل ـ العراق ١٩٧٤
ب ـ الفروسية في الشعر الجاهلي : مكتبة النهضة ـ بغداد ١٩٦٤
* النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، « نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب » ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، بدون تاريخ
* هـ . ج . روز : الديانة اليونانية القديمة . ترجمة رمزي عبده جرجس دار نهضة مصر القاهرة ـ الألف كتاب ١٩٦٥
* ول ديورانت : قصة الحضارة ، ترجمة محمد بدران ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦١ ط ٣
* الدكتور يوسف خليف : ذو الرمة ـ شاعر الحب والصحراء ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠

٢ ـ باللغة الانجليزية :

— **Boulton, M.:** The Anatomy of Poetry: Routledge and Kegan-Poul Ltd. London 1968, 5th imp.

— **Bowra, Sir M.:** The Romantic Imagination: Oxford University Press, Oxford. 1073 6th Imp.

— **Brandon, S.G.F.:** Religion in Ancient History «Studies in: Ideas, Men and Events.»: George Allen and unwin Ltd. London, 1969.

— **Brett, R.L.:** Fancy and Imagination: Methuen and Co. Ltd. London,. 1969.

— **Frazer, J.G.** : The Golden Bough: A study in Magic and Religion Macmillan and Co. Ltd. London 1967 (The Bridged Edition).

— **Hawkes, T.:** Metaphor: Methuen and Co. Ltd. London, 1972.

— **James, E.O.:** The Beginnings of Religion «An Introductory and scientific Study»: Hutchinson's University Library, London.

٣ ـ الدوريــات :

أ ـ مجلة « الأديب المعاصر » العراقية : العدد ١٦ ـ بغداد. مقال: الصورة الفنية ترجمة د. جابر عصفور.

ب ـ مجلة « الشعر » ـ القاهرة. عدد أبريل ١٩٧٦. دراسة الدكتورة نادية كامل عن « السريالية والشعر » .

الفهرس

الموضوع

الموضوع	الصفحة
إهداء	٥
تمهيد	٧
القسم الأول : الصور الفنية	١٣ ـ ٥١
أ ـ المفهوم النظري :	١٥

الصورة في المفهوم البلاغي القديم وقصرها على التشبيه والمجاز. ارتباطها بالخيال الذي اسيء الظن به عند البلاغيين القدماء . نظرة ابن عربي الصحيحة للخيال . الخيال عند الرومانسيين ، الصورة والاستعارة . المفهوم الجديد يوسع مجال الصورة ، ليس المجاز وحده هو الصورة ، الصور الذهنية وضروبها ، الصورة النمطية وارتباطها بالشعائر والأساطير . الصورة تشكيل بنائي يضم جزئيات المجاز .

ب ـ الأصول الأسطورية للصورة :	٣٣

أولية الشعر العربي الضائعة ، ارتباط بداية الشعر بالعقيدة الدينية القديمة والطقوس الشعائرية البدائية ، ملامح للدين العربي فيما قبل الإسلام ، بقايا أسطورية في مرويات الأخباريين يكشف عنها النظر الحديث .

القسم الثاني : صورة المرأة بين المثال والواقع . .	٥٣ ـ ١٢٠

فكرة الخصوبة المعبودة في المرأة ، تربطها إلى الالهة الأم التي يعبدها المجتمع . الصورة الجسدية للمرأة المؤلهة ، ارتباط هذه الصورة بالدمى والتماثيل المعبودة ، وارتباط هذه الدمى بالشمس الأم والنظائر المقدسة رموزاً للشمس ، كالغزال والنخلة . ارتباط الخمر بالمرأة ، المرأة والدرة والبيضة ، الإلهة المحاربة . المرأة الواقعية ، قينة ، وسبية ، ومهجوة . آراء ومناقشتها .

صورة المرأة وتطورها في الإسلام : المخضرمون وبقاء العناصر التقليدية ، شعراء الاحتراف الأمويون والقالب التقليدي ، تطور الصورة عند العذريين ، الغزل الحجازي والصورة الحضارية للمرأة . بشار بين الصورة الحضارية والعناصر التقليدية . صورة المرأة عند أبي نواس .

القسم الثالث : صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني ١٢١ ـ ١٨٠

الحيوان والدين القديم . الثور الوحشي وارتباطه بالقمر الإله الأب . عناصر صورة الثور الأسطورية . ظهوره ، وصراعه ، وانتصاره ، موته في الرثاء . المهاة الأم وارتباطها بالشمس . الفرقد ولد المهاة وارتباطه بالعزى . الحمار الوحشي وصورته في الشعر ، رحلته إلى مورد الماء ونجاته من الصياد . الظليم وأسطورة ضائعة . عناصر صورته ، رحلته من المرعى إلى الأدحي . الناقة والحصان واختلاط المعاشرة الواقعية بالنظرة الأسطورية لها .

استمرار الصورة التقليدية عند المخضرمين ، تحولها إلى قالب فني في شعر الأمويين ، اختفاؤها عند العباسيين ، عودتها المؤقتة في تدريب أبي نواس وفي نثر المعري .

القسم الرابع : صورة الإنسان بين شئون الحياة ، والموت ،والطبيعة ١٨١ ـ ٢٣٦

الصورة المثالية للرجل الكامل ـ ارتباطها بالإله القمر والثور الوحشي ، المطر وأصله الأسطوري في صورة المدح ، تطور الصورة ودخول عنصر الدين عليها في الإسلام . الأصل السحري للهجاء ، تحوله إلى السخرية ، الإقذاع في شعر النقائض واستمراره في شعر العباسيين .

الحرب واستعداد القبائل للغارات ، خيرات السلم : متعة الخمر ، وتطور تصويرها بين الأعشى والأخطل وأبي نواس .

النظرة البدائية للموت والطقوس المتبعة فيه ، إعلان الحزن ، تأثير الطقوس في شعر الرثاء : التكرار اللفظي ، والنغمي ، التركيز على إظهار العاطفة الشخصية في الرثاء الإسلامي ، الرثاء الواجب والرثاء الصادق .

الاستمطار والأطلال ، حلة المحبوبة ، رحلة الشاعر .

الطبيعة من خلال الرحلة إلى الممدوح .

المصادر والمراجع ٢٣٧